

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

PARIS

1868





## LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> AOUT 1868.

### TEXTE.

- I. INGRES, SA VIE ET SES ŒUVRES (7<sup>e</sup> article), par M. Charles Blanc.
- II. LA GRAVURE, LE BOIS ET LA LITHOGRAPHIE AU SALON DE 1868, Par M. Philippe Burty.
- III. LÉONARD DE VINCI. — LA GRAVURE MILANAISE ET PASSAVANT, par M. Girolamo d'Adda.
- IV. VINCENNES ET LES PORCELAINES FRANÇAISES, par M. Albert Jacquemart.
- V. ESSAI D'UN CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE GRAVÉ ET LITHOGRAPHIÉ DE FRANCISCO GOYA (5<sup>e</sup> et dernier article), par M. Paul Lefort.
- VI. CORRESPONDANCE ANGLAISE. — Le budget du British Museum et ses acquisitions. Un nouveau tableau à la National Gallery. Le testament de Félix Slade. Le Burlington fine arts Club et la British Institution. Un tableau de M. Holman Hunt. Les objets rapportés d'Abyssinie, par M. A. W.

### GRAVURES.

Encadrement tiré d'un évangélaire irlandais du VII<sup>e</sup> siècle.

Lettre D tirée d'un livre français du XVI<sup>e</sup> siècle.

La Mort lançant des flèches. Dessin de M. Millais, gravé par M. Swain.

Maquignons. Gravure, par M. Brown. Gravure tirée hors texte.

Tombeau d'un évêque à Limoges (XIV<sup>e</sup> siècle). Dessin de M. Viollet-le-Duc, gravé par M. Guillaumot aîné.

Lettre D empruntée à un livre italien du XV<sup>e</sup> siècle.

Monna Lisa del Giocondo? Gravure attribuée à Léonard de Vinci et reproduite par le procédé héliographique de M. Durand.

Tête de jeune femme. Gravure attribuée à Verocchio. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.

Projets de Léonard de Vinci pour une statue équestre. Gravure attribuée à Léonard. Dessin de M. Pilinski, gravure de M. Gillot.

Dessin de Léonard gravé par Gerly. Dessin et gravure par les mêmes.

Buste de vieux guerrier, de style léonardesque. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.

Lettre C tirée d'un livre français du XVI<sup>e</sup> siècle.

Neuf marques de porcelaines françaises

Vase de Fontenoy. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Sotain. Collection de M. Double.

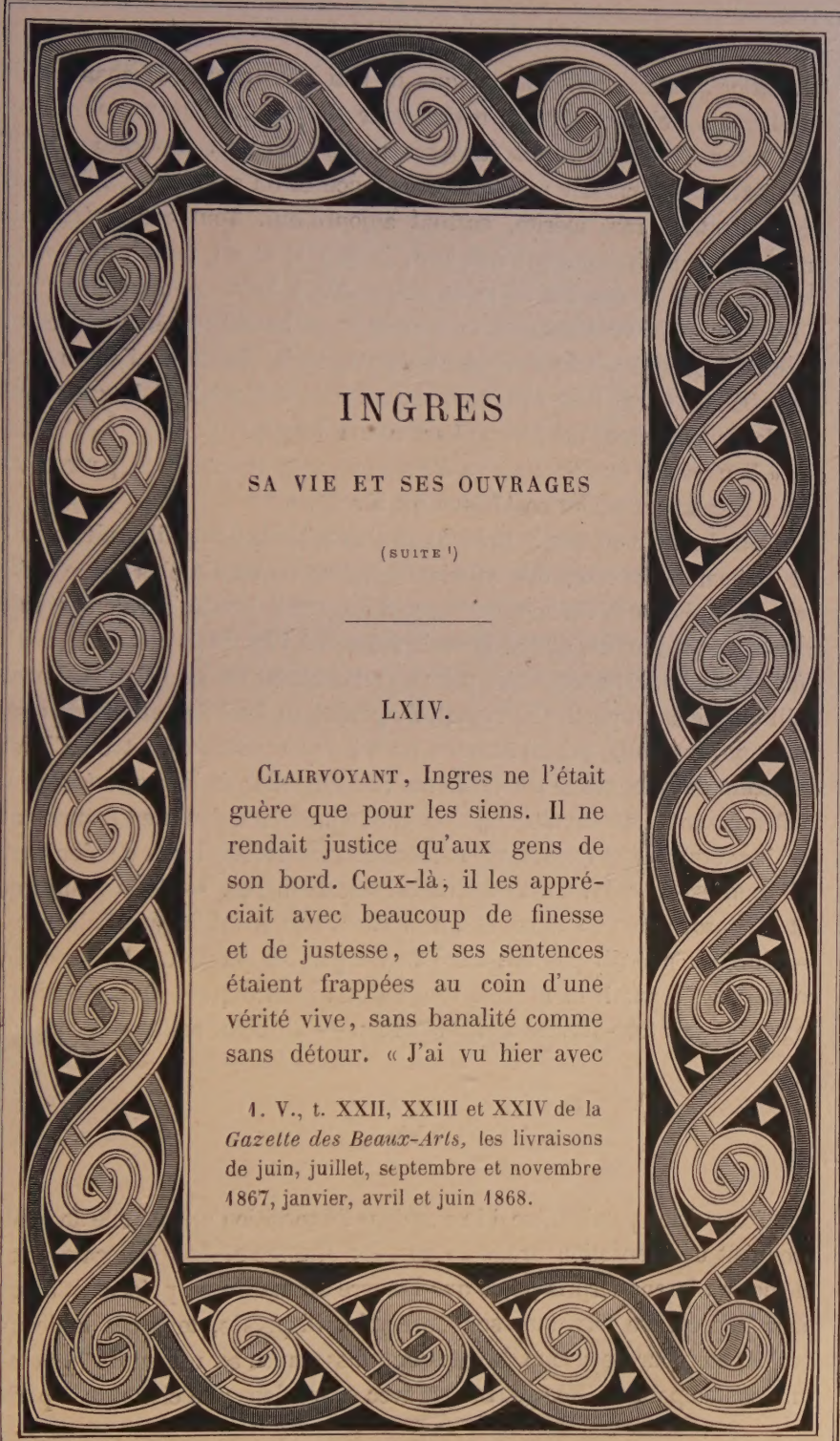
Le Duel. Lithographie de Goya, dessinée en *fac-simile*, par M. Pilinski, et gravée par M. Comte.

Lettre O tirée d'un livre français du XVI<sup>e</sup> siècle.

Cul-de-lampe emprunté à un manuscrit irlandais du IX<sup>e</sup> siècle.

Avec ce numéro, nous donnons la **RÉCOLTE DES POMMES DE TERRE**, tableau de M. Breton, gravé par M. Bracquemond. Cette gravure, tirée hors texte, devra être placée dans ce volume à la page 10.





# INGRES

## SA VIE ET SES OUVRAGES

(SUITE <sup>1</sup>)

---

### LXIV.

CLAIRVOYANT, Ingres ne l'était guère que pour les siens. Il ne rendait justice qu'aux gens de son bord. Ceux-là, il les appréciait avec beaucoup de finesse et de justesse, et ses sentences étaient frappées au coin d'une vérité vive, sans banalité comme sans détour. « J'ai vu hier avec

1. V., t. XXII, XXIII et XXIV de la *Gazette des Beaux-Arts*, les livraisons de juin, juillet, septembre et novembre 1867, janvier, avril et juin 1868.



M. Hittorf, mais sans l'auteur, que je n'ai pas trouvé, la chapelle de M. Perrin. Peinture froide, mais pleine de talent, d'un ton agréable, bon caractère religieux, et dans ses petits tableaux, des choses délicieuses, et le tout fait avec une conscience et un soin qui à eux seuls constituent un rare mérite, surtout aujourd'hui. Tout cela mériterait une juste approbation, qui doit être, je pense, et un petit rouge à la boutonnière... Paris est triste et ressemble à la très-ennuyeuse province, mais l'hiver ramènera tout et le travail aussi, malheureusement avec des portraits, non-seulement peints, mais dessinés. J'en ai une ribambelle à faire; Dieu soit loué, si c'est pour mes péchés! J'aurais tant de plaisir à terminer ma Jeanne Darc et ma Vierge!

« Vous savez que Schnetz va à Rome comme directeur, et pour nous punir Horace va boudier en Afrique cet hiver <sup>1</sup>. »

Mais du moment que la prévention s'en mêlait, dès qu'il avait devant lui un homme du camp des coloristes, Ingres ne voyait plus parce qu'il ne voulait plus voir. Certains ouvrages d'Eugène Delacroix l'avaient séduit pourtant et subjugué, quand il avait été pris à l'improviste et qu'il avait dû s'exprimer naïvement et de prime saut. Entrant un jour chez M. Haro, qu'il affectionnait particulièrement, il aperçut au fond de l'atelier de restauration une toile qui lui arracha un cri de surprise : c'était un Christ descendu dans la grotte du tombeau. Sur l'escalier de la grotte éclairé à la Rembrandt, l'on voyait, si j'ai bonne mémoire, les saintes femmes et la Vierge qui s'appuyaient au rocher, chancelantes, ivres de douleur. « De qui est-ce cela? c'est admirable! s'écria Ingres. — Cette peinture, dit M. Haro, après un moment d'hésitation, elle est d'Eugène Delacroix. — Eh bien, n'a-t-il pas fait aussi *la Barque du Dante*?... Ah! vous le connaissez! Il paraît même que vous l'aimez beaucoup. — Oui, monsieur Ingres, je suis très-attaché à M. Delacroix. — Eh bien, embrassez-moi! »

## LXV.

L'exposition particulière d'Ingres dans l'Exposition universelle de 1855 produisit une sensation profonde sur les étrangers. Les Français eux-mêmes en furent surpris parce que l'œuvre du maître se présentait à eux pour la première fois dans son ensemble. Dispersés, tous ces tableaux avaient été pour beaucoup de gens une dissonance au milieu de la peinture contemporaine. Réunis, rangés avec ordre dans une chambre à part,

1. Lettre à M. Marcotte, du 23 octobre 1852.



ils se fortifiaient, ils s'expliquaient l'un l'autre ; ils apparaissaient comme le résultat d'une conviction persistante ; ils constituaient l'enseignement supérieur d'un artiste qui s'était abreuvé aux sources pures ; ce qui n'avait été pour bien des juges superficiels qu'une originalité ou une bizarrerie devenait une déclaration de principes, un système arrêté, voulu, senti et suivi. L'austérité de cette couleur *ingrisme* qu'on avait regardée comme un effet de l'impuissance semblait être maintenant un sacrifice volontaire à l'expression de la pensée par le dessin. On put observer, du reste, que le peintre avait su par moments broyer des couleurs plus chaudes et plus riches dans la *Chapelle Sixtine* ; oser un effet plus brillant dans le *Vœu de Louis XIII* ; exprimer la vie et la chair dans les portraits de M<sup>me</sup> Devauçay, de M<sup>me</sup> Gonse, de M. Ingres père et d'Ingres lui-même, à l'âge de vingt-quatre ans ; pousser au dernier degré le rendu des étoffes et des objets matériels dans les portraits de M. Bertin et de M. Molé : on devait donc supposer que l'auteur de ces œuvres si fortes et si diverses n'était pas incapable de mettre au besoin de la franchise dans ses effets, du mordant et de la variété dans sa couleur, et que chez lui la simplicité de l'exécution et le silence ou plutôt l'apaisement des beautés purement optiques étaient une résolution prise au profit de l'expression par le caractère des formes, au profit de l'éloquence par l'accent du style.

Quelque temps après l'ouverture de l'Exposition universelle, Ingres avait été chargé par le prince Napoléon, président, de faire le dessin du brevet qu'on devait délivrer avec les médailles aux exposants récompensés. Ce dessin, qu'il fallut improviser parce qu'il restait à peine le temps de le graver pour le grand jour de la distribution, ce dessin, dis-je, se ressent quelque peu de la précipitation que l'artiste a dû y mettre. Rassemblant des études d'enfants, dont ses cartons étaient pleins, et les groupant autour d'une figure principale et monumentale, Ingres en composa un ensemble architectonique en quelque sorte, où domine la roideur des lignes droites et qui est peu décoratif parce qu'il est trop solennel. La grâce familière au peintre se retrouve sans doute dans les détails de ce diplôme ; mais le style en est tendu, et la construction générale, pour vouloir être imposante, est pesante. Ils étaient plus facilement aimables, nos maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle, ceux qui montrèrent tant d'art, d'imagination et de goût dans les fleurons et culs-de-lampe dont ils ornèrent les éditions de luxe. Prud'hon, lui aussi, laissa voir une dignité plus souple lorsqu'il dessina les vignettes du *Moniteur*, les têtes de lettres officielles et ses adorables cartes d'adresse. Ingres eut toujours la composition difficile. Chose singulière, il était maître surtout dans l'improvisation du morceau, là où triomphent, en général, les grands élèves ; quant à l'ordonnance,



elle ne sortait pas d'un seul jet de sa pensée, il ne la trouvait qu'après bien des peines, des recherches, des retours, des repentirs ; mais il la trouvait enfin, péniblement belle et suffisamment harmonieuse.

Ce fut à son retour d'un voyage fait à Cannes dans cette année 1855, et au moment où il allait partir pour passer quelques vacances chez M. Marcotte, au Poncelet, qu'Ingres fit le dessin du brevet de l'Exposition. Calamatta, qui devait graver ce dessin, y passa les nuits et se fit aider par ses élèves, car on s'y était pris trois mois trop tard.

« Pendant ce temps, écrit le peintre, j'ai été privé aussi d'aller aux assemblées de la Commission, très-embrouillées, où personne ne s'entend qu'à défaire ce que l'on avait bien fait. *Plus de grande médaille d'honneur* ; elle est accouchée de 9, où moi, peintre de haute histoire, je suis sur le même rang que l'apôtre du laid etc.. »

« Aujourd'hui, dans ce moment, on est occupé à faire sanctionner en assemblée de toutes les commissions ces iniquités. Je ne sais en vérité ce que je dois faire. Tout ce que je sais, c'est que si je ne suis cependant pas content de ce que l'on fera pour moi, je déserte le monde, ma position, toute espèce de participation aux travaux d'art, et me clos chez moi pour y mener enfin une vie que d'ailleurs j'aime, retirée, calme, toujours désintéressée, et mes derniers moments donnés à l'amour de l'art, par l'exercice et la seule fréquentation des chefs-d'œuvre, en vivant en paresseux laborieux. Vous allez dire sur ce : Ah voilà mon Ingres, mais ça se se calmera. Non, cela sera. »

## LXVI.

L'orgueil d'Ingres fut cruellement froissé par la décision du grand jury de l'Exposition universelle. Se voir confondu, lui neuvième, et nommé par ordre alphabétique, avec des artistes dont quelques-uns lui paraissaient des barbouilleurs, tandis que les autres n'étaient que des peintres de genre, c'était là un affront qu'il ne pouvait digérer. Il se plut à bouder ; il prit un amer plaisir à ne plus voir personne, excepté cinq ou six amis. Il annonçait maintenant le parti pris de vivre dans la retraite, et en effet, aussitôt la belle saison venue, il courait s'enfermer à Meung-sur-Loire, où son grand délassement était la musique. Il était aussi enthousiaste de cet art que de la peinture, et peut-être plus encore. Lorsqu'il parlait musique, c'était, — nous l'avons déjà vu, — avec une chaleur qui allait parfois jusqu'à l'exaltation. L'on en trouvera de nouvelles preuves dans la lettre suivante écrite par lui en 1854 à M<sup>me</sup> Moullet, fille de son



ami Gilibert, lettre qui nous semble intéressante d'un bout à l'autre :

« Je suis absorbé par mon travail que je n'ai jamais aimé autant qu'actuellement. Plus je vieillis, plus il devient pour moi un besoin irrésistible. Je vis très-heureux, me porte à merveille, et cependant, par mon grand âge, je suis bien près de faire mon paquet. Mais je le veux le plus gros et le plus beau possible, voulant vivre dans la mémoire des hommes, et je me suis mis à finir quantité de toiles et cela avec une ardeur qui étonne tout le monde, et qui fait dire que je peins mieux que jamais.

« Je donne avec vive passion les soins les plus consciencieux au dessin de mon *Homère*, que je fais moi-même pour être gravé. C'est la même composition que le tableau, mais augmentée de nouveaux personnages et de toutes les perfections dont je puis être capable. Je veux que cette composition soit l'œuvre de ma vie d'artiste la plus belle et la plus capitale.

« Pour cela, ma chère fillette, je t'assure que je perds le sommeil et suis absorbé. J'emploie toute la journée à travailler, et le soir j'ai souvent besoin de travailler encore par des lectures et des études dessinées. Je ne vois personne, rarement mes amis, qui ont beaucoup d'indulgence pour moi et veulent bien admirer ma vie présente. Mon excellente Delphine s'en accommode fort bien. Elle embellit ma solitude presque tous les soirs par les sonates du divin Haydn, qu'elle dit, non pas *à la virtuose*, que je déteste, mais dans le vrai sentiment musical, et je l'accompagne quelquefois.

« Tu vis aussi avec les beaux-arts. Très-bien. Ils sont le charme de la vie. Cette musique, cette peinture, la belle littérature, voilà de quoi nous rendre heureux. La musique ! quel art divin ! honnête, car la musique a aussi ses mœurs. L'italienne n'en a que de mauvaises. Mais l'allemande ! sans doute, c'est un avantage pour bien comprendre même les belles symphonies à grand orchestre, de les entendre surtout au Conservatoire où on les divinise ; mais en les disant avec soin sur le piano, on peut en tirer de très-grandes jouissances.

« Ces symphonies de Beethoven sont grandes, terribles, et aussi d'une grâce et d'une sensibilité exquises, celle en *ut* surtout ; mais elles sont toutes belles et les petites se font toujours plus grandes. Et Haydn ! le grand-musicien, le premier qui a tout créé, tout trouvé et tout appris aux autres ! Est-ce que je suis vieux ? Mais c'est celui vers lequel je reviens toujours avec plaisir et calme comme au pain quotidien dont jamais on ne se lasse. On trouve toujours quelque chose de plus à y admirer.

« Je ne vais plus dans les concerts, qui fatiguent trop mes nerfs. Mais j'aime le quatuor de chambre et la musique de piano. Avec cet instru-



ment, la musique vient toute seule par la lecture. C'est là qu'on la goûte, qu'on la savoure... »

La nouvelle composition de l'*Apothéose d'Homère*, dont il est question dans cette lettre, Ingres mit bien longtemps à l'inventer. Il n'était pas content de celle qu'il avait peinte trente ans auparavant pour le plafond du Musée de Charles X. Il la rêvait à cette heure plus développée, plus nombreuse, plus digne du poète universel auquel les grands esprits de tous les siècles devaient faire cortège.

Le champ de la composition fut donc élargi de telle sorte que le second dessin, si Ingres l'eût exécuté en peinture et qu'il eût conservé aux figures leurs proportions naturelles, aurait exigé une toile beaucoup plus grande, à peu près double. Le temple qui formait le fond du premier tableau ne répondait plus à l'ampleur de la nouvelle ordonnance. Il fallut, pour donner plus d'espace et plus de ciel, reculer l'architecture. Le peintre fit dessiner un autre fond par son ami M. Hittorff, qui, diminuant l'importance de l'ancien temple ionique, y ajouta un élégant péribole, fermé sur trois côtés seulement et surmonté de trépieds. Ingres, sur les frises de ce péribole, figura des peintures monochromes semblables à des bas-reliefs plats, dont les motifs sont tirés des admirables dessins de Flaxman pour les œuvres d'Homère.

Dans le plafond du Louvre, le poète aveugle tient son bâton presque devant lui, de manière que sa main est près de sa poitrine. Dans le second dessin, le bras s'ouvre, la main est écartée, et l'on dirait que le poète va rejeter son bâton inutile, maintenant que ses yeux vont s'ouvrir à la lumière des dieux. Par ce changement d'attitude, la figure du Mélésgène, qui était celle d'un mendiant vénérable, est devenue celle d'un génie triomphant.

Trente-sept nouveaux personnages sont venus amplifier et compléter la pensée première. Le siècle de Périclès était personnifié par Périclès lui-même et par Platon causant avec Socrate. Il est maintenant représenté par Alcibiade et Aspasia, c'est-à-dire par la grâce virile et la grâce féminine. Elle méritait bien, en effet, de figurer parmi les grands personnages de son siècle, l'héroïque courtisane qui avait inspiré l'éloquence de Périclès et conseillé l'élégance d'Alcibiade. Avec quel bonheur cette figure d'Aspasia, serrée dans sa longue robe, fait diversion aux figures de guerriers ou de philosophes qui l'entourent ! Sous la draperie qui accuse ses formes en les recouvrant, l'on sent la souplesse et la vénusté de son corps promis à l'amour. Sa tête, vue de profil, n'est pas celle d'une statue grecque. C'est une tête vivante dont la beauté présente quelques



accents individuels, par exemple un nez fin qui très-légèrement se retrousse comme celui que, dans les temps modernes, Roxelane a rendu célèbre, une bouche aimable et voluptueuse avec une imperceptible nuance de dédain et des cheveux ondés qui rappellent son origine asiatique.

Mais il est une tête plus charmante encore que celle d'Aspasie et qui lui fait pour ainsi dire pendant de l'autre côté; c'est la tête de Sapho qui est placée à la gauche du spectateur, entre Apelle et Alcibiade. Je ne connais pas en peinture une tête plus séduisante, pas même la *Sapho* de Raphaël. Il y a un charme ineffable dans ce ton de visage passionné, qui annonce et qui inspire l'amour. Le nez est insensiblement déprimé dans son milieu, la narine est mobile, la pommette provocante, et cette bouche, pleine de baisers, si elle venait à sourire, pourrait faire perdre la raison.

Parmi les personnages qui ont été ajoutés sur la droite en même temps qu'Aspasie, on remarque Anacréon et l'Amour, Michel-Ange, Ptolomée Philopator, Pline l'Ancien, Louis XIV, M<sup>me</sup> Dacier, l'abbé Barthélemy, auteur du *Voyage d'Anacharsis*, et le sculpteur anglais qui de nos jours a donné une grandeur si simple et si épique à ses interprétations d'Homère, Flaxman. Il est d'une grâce aussi originale que raffinée, le groupe d'Anacréon lutiné par l'Amour. Porté sur les épaules du poète qui paraît d'un âge où l'on est maître de son cœur, l'Amour sourit malicieusement à sa victime; il lui enfonce à coups de flèche les épines d'une couronne de roses, et les deux figures, dans leur action épisodique, rappellent, par la naïveté parlante de leur pantomime, les motifs les plus heureux des beaux vases grecs.

C'est un sujet d'étonnement pour moi que le talent d'Ingres n'ait jamais été plus brillant, mieux inspiré, plus facilement supérieur que dans l'expression de ces deux extrêmes : la force et la grâce.

Pour ce qui est des autres acteurs introduits après coup dans cette grande scène, le peintre s'est assuré de leur physionomie en consultant les médailles ou pierres gravées, les peintures célèbres, les miniatures consacrées, les estampes; mais par une singularité qu'il est permis de relever et peut-être de blâmer comme une faute, d'ailleurs volontaire, Ingres a réuni dans la partie inférieure de sa nouvelle composition huit ou dix portraits connus des illustres modernes; et ces portraits, il les a tous empruntés, sans y changer rien, des tableaux ou des gravures qui sont dans le souvenir de tout le monde. Plutôt que d'inventer pour chacune de ces figures une attitude motivée par l'ensemble de la scène et par l'action de la figure voisine, il a mieux aimé reproduire, *ne varietur*,



le portrait de François I<sup>er</sup> par Titien, celui de Léon X par Raphaël, celui de Poussin par lui-même, celui de Molière par Mignard, et presque tous les héros du xvi<sup>e</sup> et du xvii<sup>e</sup> siècle d'après les gravures de Nanteuil et autres. Sans doute ces portraits sont juxtaposés avec goût : ils sont laborieusement et artistement agencés ; mais il y a, pour le dilettante qui les connaît tous, un certain désappointement à les voir se découper dans un même ensemble, suivant les contours qu'on leur a donnés séparément ailleurs.

Telle que nous l'avons vue exposée au palais des Beaux-Arts, sur le quai Malaquais, la seconde *Apothéose d'Homère* a plus de pompe et de magnificence que la première et plus d'ampleur. Elle forme un spectacle plus brillant et plus animé. Il est vrai de dire toutefois que l'art des arrangements n'y est pas facile et s'y laisse voir. Les figures, en plus d'un endroit, sont entassées, et, bien que la composition ait plus d'air, elle manque encore de quelque repos, de quelques échappées. Une amélioration sensible est celle qui consiste à ne pas cacher les jambes et les pieds des personnages supérieurs derrière les bustes de ceux d'en bas. Le tableau a gagné de l'aisance et de la majesté au dégagement des figures appartenant aux siècles d'Auguste et de Périclès, qu'on voit maintenant tout entières, séparées des rangs inférieurs par un degré très-large. Entre les modernes, il en est un que le peintre affectionnait particulièrement et qu'il admirait au suprême degré : c'est Molière ; aussi l'a-t-il placé, dans le second dessin, bien au-dessus de tous ses contemporains, en le supposant élevé sur une plus haute marche de l'escalier de la gloire. Cela répond à ce passage d'une lettre que nous avons déjà citée : « Décidément, la comédie est plus difficile que la tragédie : aussi vais-je encore élever Molière dans ma nouvelle édition d'*Homère*. »

Il est curieux de savoir par quelles incertitudes a passé l'esprit de l'artiste pendant tout le temps qu'a duré l'élaboration de la seconde *Apothéose*. Pénétré de la grandeur et de la simplicité du génie grec, nourri des poésies homériques, Ingres en était venu à exclure de son apothéose ceux des modernes qui ne se rattachaient pas à la famille antique. Ce qu'il aimait dans le siècle de Louis XIV, c'était justement la tendance de ce siècle à imiter, à recommencer les anciens. Shakspeare lui paraissait maintenant suspect d'hérésie et responsable de toutes les folies du romantisme. Il effaça la tête du poète anglais, mais il dessina du même côté les bustes de Pope et de Dryden.

Sur ces entrefaites, son ami et ancien élève Henri Lehmann lui représenta qu'il manquait au cortège d'Homère le plus grand homme peut-être



de la littérature contemporaine, celui qui résumait à lui seul toute l'Allemagne de nos jours, le poète qui avait commencé par raconter *Faust* et qui avait fini par célébrer l'antique Hélène. « Cela est grave, dit Ingres; introduire Goethe dans cette assemblée où ne doivent être admis que des esprits purs? J'y réfléchirai. Quelque temps après il écrivit à Lehmann :

« J'ai beaucoup réfléchi à votre demande, mais lorsqu'on a conçu une œuvre, il lui faut un caractère soutenu; celui de cette composition est tout homérique. Je vous dirai donc, malgré la haute renommée de l'homme et son incontestable talent, je ne puis me résoudre à mettre au nombre de mes homériques l'auteur de *Faust*, de *Werther* et *Mignon*, ouvrages trop répandus selon mon goût. Je ne puis mettre tous les hommes illustres, et c'est avec regret que je me vois forcé d'évincer mon cher Mozart, le Tasse, Camoëns, Pope et *Shakespeare* et tant d'autres. »

Plus sensible au reproche que lui fit dans la *Revue des Deux Mondes* Henri Delaborde d'avoir oublié André Chénier et Mozart, Ingres fit entrer ces deux figures dans son ordonnance définitive.

Après tout, ce qui doit le plus nous intéresser dans l'œuvre d'Ingres ce n'est pas sa philosophie, mais son talent. Les idées du peintre sont bonnes à connaître pour être comparées à sa manière de les écrire sur le tableau. Qu'il ait eu raison ou tort d'y représenter Michel-Ange, la tête inclinée, la main sur le menton, dans l'attitude du repentir, comme un homme qui se souviendrait d'avoir, par les emportements de son génie, donné le signal de la décadence, il n'importe. Ce qui nous touche le plus, c'est le tour qu'il imprime à la physionomie physique et morale du personnage; c'est l'énergie qu'il apporte dans l'accentuation du caractère voulu, c'est son style, en un mot, et ici on peut dire que le style d'Ingres est arrivé à son apogée.

Examinez l'une après l'autre toutes ses figures, vous verrez que le dessinateur, en effaçant les détails inutiles, a su appuyer en revanche sur les points essentiels, sur les parties décisives. Il a insisté sur toutes les articulations qui prononcent un mouvement, il a ressenti les muscles qui accomplissent l'action et il a passé légèrement sur les autres. Il a réservé pour la tête, le tour du cou, l'attache du poignet, les coudes, les malléoles, les extrémités, ces accents fiers qui exagèrent le sentiment pour le communiquer avec plus de force, qui soulignent la pensée pour la rendre plus frappante. Le style d'Ingres, dans ce dessin admirable, ressemble à un fleuve qui coule doucement avec une majesté facile, mais dont le cours est interrompu çà et là par la rencontre de rochers qui le heurtent et brusquement le font rebondir.

Le dessin de l'*Apothéose d'Homère* avec ses quatre-vingts figures,



sans compter celle d'Ingres lui-même, qui s'est représenté comme un jeune et obscur servant derrière l'autel de la gloire, à côté de son maître David, ce dessin, dis-je, serait digne d'être exécuté en grand par les élèves d'Ingres et d'orner, à l'École des beaux-arts ou au Louvre, un fond de chambre, un pan de muraille. Tel qu'il est, du reste, on peut le considérer, en dépit de ses proportions, comme une grande peinture, car il a plutôt l'air d'une fresque réduite que d'un dessin amplifié.

Commencée en 1854, la seconde composition de l'*Apothéose d'Homère* resta onze ans sur le chevalet, car elle ne fut terminée entièrement et signée qu'en 1865. Dans l'intervalle, Ingres avait mis au jour quelques ouvrages nouveaux et repris quelques tableaux anciens. Malgré ses quatre-vingts ans, son catarrhe et ses rhumatismes, il était encore vert, ardent et violent, ou plutôt — comme il l'écrivait à son ami, M. Sturler — il y avait en lui deux hommes : l'un vieux, cassé ; l'autre jeune, plein de vie et de *révolte*.

Cependant le jeune homme en lui était souvent vaincu par le vieillard, et il y parut notamment lorsqu'il peignit pour le prince Napoléon la *Naissance des Muses*. L'imitation non déguisée des statues antiques, le groupe des Parques pris tout entier dans les sculptures du Parthénon, d'autres emprunts non moins franchement avoués, faisaient de cette peinture une œuvre relativement faible, malgré la persistance et la distinction d'un goût toujours fin et pur. L'artiste l'avait du reste exécuté d'une main moins hardie et moins ferme qu'à l'ordinaire, *senescente manu*. « Mes douleurs ont enfin cessé, écrit-il à M. Marcotte, et je me suis mis de suite au travail, un des bonheurs de la vie. Je viens de terminer une composition de douze figures, aquarelle de la grandeur de la place qu'elle doit occuper dans un petit modèle précieux d'un temple de Terpsichore que M. Hittorf a fait exécuter pour le prince Napoléon, et que je dois peindre sur cuivre pour être niché dans le fond extérieur de la *cella*. Les figures ont plus de six pouces, et le sujet représente la naissance des Muses en présence de Jupiter. Érato sort la dernière du giron de Mnémosine, et cela est rendu honnêtement.

« A propos de musique, je vous dirai que j'ai fait mon dernier ouvrage avec les sonates de Haydn, que ma femme exécute, je vous assure, avec un bon sentiment de style.

« Je suis à présent si vieux moralement, je vois et j'apprécie tellement (plus que jamais) ce que sont et ce que valent les choses, que je ne désire vivre et achever ma vie qu'avec les bonnes affections très-intimes et cette quantité de jouissances *très-personnelles*, réelles, d'un bon goût



difficile, bien choisies par conséquent, jouissances que personne ne peut m'ôter jusqu'à mon dernier soupir... Je m'affranchis ainsi de bien des ennuis en brisant avec la société, ignorante, fausse, envieuse, de mauvais goût, et surtout éviter d'être toujours remis en question, et comparé, égalisé, chose criante, avec un Delacroix<sup>1</sup> !... »

On peut considérer aussi comme l'ouvrage d'un talent devenu sénile le tableau de *Germaine de Pibrac*, qui fut mené à fin au mois de novembre de l'année 1856, et montré seulement à quelques amis qui en firent à l'auteur des compliments quelque peu exagérés, car ils n'avaient garde de s'abandonner à une entière franchise avec un homme auquel ils savaient une âme si prompte au découragement le plus amer, si vulnérable. Mais où on le vit reparaître vivant, brillant de grâce et tout rajeuni, ce fut dans son tableau de *la Source*. Il est vrai de dire que c'était là une peinture dont la première pensée remontait au temps où l'artiste avait vécu à Florence, et, bien qu'elle fût restée quarante ans chez lui à l'état d'ébauche, elle conservait les traces d'un talent jeune et en pleine floraison.

Nous avons rapporté, il y a cinq ans, au tome XIV du présent recueil, les paroles qui nous furent dites par Ingres lorsque nous allâmes voir *la Source* dans son atelier du quai Voltaire, avec Daniel Stern. Sans avoir la prétention de croire que nos lecteurs se souviennent de ce morceau, nous nous dispenserons de le reproduire ici, pour ne pas faire un double emploi qui ne profiterait qu'à notre paresse. A propos de cette œuvre qui a inspiré ici même de si belles pages à M. Henri Delaborde<sup>2</sup>, nous citerons avec plaisir ce que disait de *la Source* un écrivain de race, Paul de Saint-Victor, lorsque la peinture parut à l'exposition du boulevard des Italiens :

« Est-ce une fée, est-ce une nymphe que M. Ingres a voulu peindre dans la figure de son nouveau tableau? Elle a de l'une la beauté parfaite, de l'autre le charme infini. Fée ou nymphe, elle est adorable.

« La roche vient de s'ouvrir; la source en jaillit. C'est une jeune fille blonde et nue, debout dans sa niche sauvage qu'un rameau d'érable couronne. Son bras droit s'arrondit au-dessus de sa tête; il incline le vase d'argile posé sur son épaule et dont sa main gauche retient l'étroite embouchure. Trois filets d'eau s'en échappent et décrivent un cercle dans le bassin bruni par l'ombre où se reflètent les pieds de l'enfant.

« C'est tout : il n'en faut pas plus pour accomplir un chef-d'œuvre. L'art a ce merveilleux privilège de réaliser d'un trait l'idéal. Plus la con-

1. Lettre datée de Meung, le 16 août 1856.

2. La *Gazette des Beaux-Arts* du 4<sup>er</sup> janvier 1862, tome XII.



ception est simple, plus l'enfantement est divin. Pline a dit des pierres précieuses que « c'était la majesté de la nature concentrée dans un « petit espace. » De même, l'art peut condenser sa splendeur dans une forme unique. Que lui faut-il pour créer un type immortel? Une femme nue, un buste, un portrait, moins que cela, un torse tombé de quelque temple grec, un profil tracé au crayon rouge sur une feuille volante par Léonard ou par Raphaël.

« La nymphe de M. Ingres aurait quinze ans, si elle avait un âge; mais sa jeunesse semble spontanée comme celle d'Ève s'éveillant sous les palmiers de l'Éden. Indécise entre la statuaire et la vie, entre le marbre et la chair, elle semble avoir jailli du rocher avec la source qu'elle épanche, comme la statue se détache du bloc, dans la perfection de sa forme. Son visage frais et pur rayonne d'innocence; ses yeux limpides font songer aux premières clartés de l'aurore; ils viennent de s'ouvrir pour la première fois. Une lueur de perle brille dans le vague sourire qui entoure sa bouche ingénue. Comment dire l'exquise petitesse du front, la délicate formation du nez, l'ovale transparent des joues et la finesse de ces cheveux blonds dont une tresse dénouée s'épanche sur l'épaule? Aucune pensée humaine ne trouble la naïveté de ce doux visage; il n'exprime que la sérénité d'une vie bienfaisante. Ses yeux semblent moins voir les choses que les réfléchir dans leur clair azur; sa bouche exhale le souffle des eaux plutôt que l'haleine d'une poitrine émue. Personnification d'une grâce de la nature, elle s'abandonne, pour ainsi dire, à sa vie coulante; son âme passive et paisible, son âme végétale sommeille bercée par ses propres ondes.

« Le corps est digne de la tête... la hanche droite redressée imprime à l'autre hanche cette ondulation serpentine qui déploie si bien la beauté. Ainsi posé, le corps ressemble à une lyre fortement tendue, dont toutes les cordes rendent un son plein et une note égale. La gorge, à peine arrondie, serait digne, comme celle d'Hélène, de servir d'empreinte aux coupes de l'autel. L'obliquité légère que lui imprime le mouvement du bras replié fait ressortir la pureté de son galbe; c'est comme une coupe inclinée dont on apprécie mieux le contour. Le reste du torse est de la même perfection... Ces formes exquises n'éveillent que des idées de pudeur. Vous diriez une de ces femmes changées en lis, de la fable antique, revenant à la vie humaine, mais gardant sous leur chair nouvelle l'innocence et la candeur de la plante.

« Le marbre n'est pas sans taches; j'y note des pieds et une main d'un style inférieur; mais ces défauts se perdent dans l'harmonie de l'ensemble. Le style de M. Ingres atteint dans *la Source* cette splendeur



du vrai par laquelle on a défini la beauté. Jamais son dessin n'a été plus pénétrant et plus pur ; il modèle par ondulations insensibles qui laissent couler sur les formes la divine mollesse qui convient au corps élémentaire et idéal d'une jeune nymphe. Mais que de relief dans cette élégance, que de force dans cette délicatesse, quelle science voilée de grâce et de vénusté!... Le vieux Titien, presque centenaire, écrivait au bas de son dernier tableau : *Titianus fecit, fecit*. M. Ingres, lui aussi, pourrait signer *la Source* deux fois. Cette fille de sa vieillesse surpasse la beauté de ses sœurs : elle les résume dans un type à la fois plus vivant et plus idéal. »

## LXVII.

Achetée par M. Tanneguy Duchâtel, *la Source* fut placée dans sa galerie en regard de l'*OEdipe*, de façon que ces deux ouvrages, séparés par l'intervalle d'un demi-siècle, marquaient le commencement et la fin d'une carrière qui paraissait fournie sans déclin. Mais dans l'hôtel que l'ancien ministre occupait rue de Varennes, peu de personnes étaient admises à voir *la Source*. L'ami le plus intime de M. Duchâtel, M. Vitet, obtint de lui que ce chef-d'œuvre serait gravé par M. Flameng pour la *Gazette des Beaux-Arts*. Tout le monde sait avec quelle finesse, quelle grâce, et pour ainsi dire quelle pudeur, M. Flameng a traduit la peinture originale, dont le côté délicat, surtout, s'est merveilleusement conservé dans la version du graveur. Ingres prit la peine de retoucher lui-même, au crayon, les épreuves d'essai qu'on lui soumit, et s'il fut content de l'estampe, nous devons l'être, car il était difficile pour tout ce qui touchait à sa gloire, et il y voyait clair.

*La Source* fut à peu près le dernier des beaux ouvrages d'Ingres, ou du moins le dernier de ceux qui firent une grande sensation. Lui-même il y attachait beaucoup d'importance et mieux que personne il en sentait la beauté. Un jour que M. Thiers lui en faisait de très-vifs éloges, disant qu'on y trouvait à la fois le caractère et le style, la poésie de la pensée et l'excellence de la touche, Ingres ajouta : « et le modelé dans le clair. » C'est, en effet, une qualité précieuse de cette peinture, comme de l'*Angélique* et de la *Vénus Anadyomène*, que le nu y est modelé en pleine lumière, avec d'insensibles demi-teintes et des nuances délicates de bleu, subordonnées d'ailleurs à la grande unité de la figure presque entièrement monochrome.

Il faut dire aussi que l'artiste était là dans son élément, la grâce étant



chez lui une qualité essentielle, une qualité dominante. Quelle distance de ce ravissant morceau à l'inégalité et même à la pesanteur de certains tableaux, finis à la même époque, tels, par exemple, que le *Molière invité à la table de Louis XIV*. En acceptant d'avoir ses entrées à la Comédie-Française, Ingres avait voulu reconnaître cette flatteuse faveur par le don d'une peinture de sa main et d'une peinture faite exprès pour honorer les comédiens dans le grand homme qui avait honoré à jamais leur profession. Bien conçu d'ailleurs, arrangé de manière à mettre bien en vue les deux principaux acteurs de la scène, Molière et le roi, dont l'attitude et le geste sont heureusement compris, ce tableau pèche par quelques défauts de perspective dans le dessin des figures. Les courtisans placés à droite et à gauche de la balustrade ne sont pas tous sur leurs pieds, et il est difficile de restituer à chacun les jambes qui lui appartiennent. La couleur enfin n'est pas, à beaucoup près, ce qu'elle a été quelquefois dans les petites œuvres du maître.

Selon mon sentiment, que ne partagent pas des juges compétents et éclairés, les sujets anecdotiques modernes n'allaient pas au génie d'Ingres. Il y ressemble à un lion qui veut imiter les grâces d'un petit chien. Je préférerais pour mon compte que le peintre d'Homère eût abandonné ces sortes de compositions à des artistes plus futés et plus déliés que lui, plus spirituels, plus souples. La peinture de genre, au surplus, vit par le détail. Une grande partie de sa signification, de son intérêt, de ses assaisonnements, tient au choix des accessoires, à la physionomie des costumes et des meubles, à ce qu'on appelle la couleur locale; elle est donc, par sa nature même, incompatible avec le style, qui, au lieu de particulariser les pensées et les formes, les généralise. Imaginez un peu dans quel embarras on eût jeté un homme comme Michel-Ange, si on l'eût contraint à peindre une scène familière, une anecdote historique, semblable à celle de Tintoret mesurant avec un pistolet la taille de l'Arétin! Sans aller même si loin, voyez combien nos grands peintres français, Poussin, Lesueur, David, Prud'hon, Gros lui-même, ont eu peu de goût pour les sujets de genre, soit qu'ils les aient dédaignés, soit qu'ils fussent incapables de s'y assouplir. *François I<sup>er</sup> et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis*, c'est une admirable exception dans la vie de Gros, qui pourtant avait au premier chef le sens moderne. Géricault n'a pas su peindre les naufragés de *la Méduse* sans se croire tenu de leur donner des proportions épiques. Eugène Delacroix, quand il a représenté *la Noce juive*, a vu la scène avec les yeux d'un peintre d'histoire, accoutumé au grand. Il ne s'est pas complu à mettre en relief ces



détails ethnographiques qui eussent fait la joie de tel autre et son triomphe. Il n'a pas eu l'idée ou il n'a pas eu la faculté d'y ménager ces traits spirituels, ces morceaux d'un fin exquis, ces accidents curieux et inattendus qui donnent tant de prix à une toile de Meissonier. Ces danseurs du Maroc, ces musiciens passionnés, ces amoureux, ces paresseux, n'ont été pour lui qu'une des tribus humaines groupant ses plaisirs sous les rayons comprimés d'un ardent soleil.

Maintenant, si nous revenons à Ingres, nous comprendrons pourquoi il apporte une certaine gaucherie dans ses tableaux de *Jehan Pastourel*, de *Léonard mourant*, de *la Fornarina*, de *Molière*; et que s'il a, tout comme un autre, le talent de choisir ses types dans les vieux manuscrits, de puiser aux sources, il est cependant, par ses aspirations à la grandeur, inhabile aux causeries de l'art, impropre à l'expression des choses intimes. Mais, je le répète, son insuffisance doit être regardée comme une contre-épreuve de sa force.

Les lecteurs de la *Gazette* savent que le *Molière* d'Ingres parut, avec sa permission, dans le premier numéro de ce recueil, et combien nous fûmes heureux qu'un tel maître eût bien voulu signer à notre acte de naissance, et que l'un des sociétaires de la Comédie-Française, M. Gefroy, fît lui-même le dessin du *Molière*.

#### LXVIII.

Les dernières années du peintre furent charmées par la musique. Son plus grand bonheur était d'avoir à sa table ou à ses petites soirées quelques musiciens de choix, compositeurs, virtuoses ou dilettanti, Ambroise Thomas, Gounod, Sauzey, le parfait violoniste, et le peintre Sturler, et MM. Bezzozzi et Dugasseau, qu'il nomme quelquefois dans ses lettres musicales. « Vous êtes attendu, mon cher ami, par une poularde du Mans, qui ne peut pas attendre, et par de la musique que vous aimez. Nous avons Gounod et nous comptons absolument sur vous. Il n'y a pas de bonne musique sans être bien entendue... Quel homme! quel héros que ce Haydn, l'Eschyle de la musique, il est tout; il a presque tout créé... » Ainsi écrivait-il à son ami M. Sturler, et dans le même temps il adressait à M. Marcotte la prière de faire dire par son aimable fille Marie la sonate du divin Mozart, n° 3, en *fa*, pour le sympathique plaisir qu'il y prendrait en pensée, lui Ingres. Il ajoutait :

« Cette sonate, très-bien dite par ma femme, fait le petit bonheur



de ma petite existence à Meung. Nous ne pouvons nous en lasser... Puisse-t-elle vous rendre tous aussi heureux que nous deux ! car ce qui nous entoure n'a pas le don du ciel, de comprendre, d'aimer la musique, qui cependant n'incommodait pas Charles X. C'est fâcheux pour eux, il leur manque un sens.

« Notre habitation est charmante, honnête, confortable, beaux fruits du jardin, la paix, excepté que le bruit de Paris, nous l'avons changé pour le bruit des enfants; mais il en faut toujours un peu : cela serait trop monotone... Pour remplir tous les vides, je travaille quatre, cinq et six heures quelquefois, par jour; je m'amuse beaucoup à y faire des dessins de mes propres ouvrages. J'ai fait le saint Symphorien, le Romulus, un colorié de Charles X en costume du sacre, et autres...

« M<sup>er</sup> Dupanloup, évêque d'Orléans, m'a fait l'honneur de m'inviter de la manière la plus honorable. C'est, vous le savez, un prélat de la plus haute distinction. Son grand talent le met souvent sur la ligne des Bossuet. Je lui manifestai le désir d'entendre la messe épiscopale dans Sainte-Croix, le jour de l'Assomption, moi et mon beau-frère. Non-seulement, nous fûmes bien placés, mais il nous invita à dîner après la cérémonie en grande pompe. Je me suis cru à Notre-Dame. Après le dîner, il nous a montré lui-même la sacristie où j'ai vu plusieurs tableaux, entre autres un beau Jouvenet, *N.-S. au jardin des Oliviers*, un Christ de Zurbaran, et autres de Vouët. Ensuite, conduit au grand séminaire, j'y ai déniché un petit tableau de Lesueur, le *Sacrifice d'Abraham*, un petit *Saint Bruno*, et un Vouët, grandeur naturelle, la *Vierge et saint Ignace*. Je n'ai rien vu de plus beau que la figure du saint, comparative-ment... Je ne désire retourner à Paris qu'à cause de mon *Jésus*, que je veux finalement terminer cette année.

« P. S. L'ami Calamatta m'a écrit de Rome. Il y est très-heureux, ainsi que sa chère fille. Il est très-honoré et très-recherché du cardinal Tosti. »

#### LXIX.

Rapproché de M. Ingres, depuis la fondation de la *Gazette des Beaux-Arts*, que nous avons créée sous ses auspices, nous eûmes plusieurs fois l'occasion de le voir dans son atelier du quai Voltaire. Ce fut lui qui nous fit voir successivement des variantes de ses anciennes compositions, une *Vierge à l'hostie* entourée d'anges, qui avait été retenue par un M. Blanc; le tableau de *Jésus au milieu des docteurs*, et une répétition améliorée



de l'*OEdipe expliquant l'énigme*. Je dis améliorée, en ce sens que l'artiste avait cette fois retranché la petite figure du fond, celle qui s'enfuit effrayée de la tranquille audace que montre le fils de Laïus aux prises avec le sphinx. A l'entrée de cette caverne, en présence du monstre qui va peut-être le dévorer, OEdipe est bien plus intéressant à voir, isolé, livré aux seules forces de son intelligence, sans secours possible, sans autres témoins que des rochers à pic, dont les fentes laissent apercevoir au loin une ville antique, accablée de soleil.

Nous n'avons rien oublié des heures que nous passâmes dans cet atelier plein de choses et qui, à certains moments, se remplissait de visiteurs. Le maître octogénaire était alerte, impatient et brusque. Comme j'admirais la verneur de son talent, la santé de ses œuvres, il me dit avec une sorte de tristesse indignée : « Oui, je suis vivant encore, mais au premier instant, après avoir fait ces belles choses, il faudra partir... je casserai comme verre. » Le jour où il exposa, au fond de l'atelier, le *Jésus au milieu des docteurs*, il était rayonnant. Il parlait volontiers et avec entrain. Il nous expliqua pourquoi le tableau nous paraissait si bien construit, car ce fut notre première observation... « J'ai commencé, dit-il, par le fond, par l'architecture. Les lignes une fois tracées, j'ai appelé une à une toutes mes figures, et docilement elles sont venues prendre leur place dans la perspective indiquée, s'asseoir sur les bancs de marbre, s'appuyer aux colonnes en spirale (que j'ai mises là en m'autorisant de l'exemple donné par Raphaël dans ses cartons), se ranger enfin autour de l'estrade sur laquelle trône l'enfant Jésus. »

Cette figure assise de Jésus enfant, dont les jambes trop courtes ne peuvent atteindre le pavé et restent pendantes, nous parut d'une charmante naïveté. Ce qui nous frappa le plus ensuite, ce fut la figure de la Vierge qui, après avoir cherché son fils dans le temple, l'aperçoit tout à coup sur le trône où son éloquence précoce l'a fait monter et, les bras étendus, le corps roidi par la surprise, demeure suspendue entre le sentiment de tendresse maternelle que lui inspire un fils retrouvé, et le respect étrange que lui impose la majesté d'un dieu apparu.

Les lignes de la perspective dans le pavement et la disposition symétrique des deux groupes de docteurs conduisent l'œil à la figure centrale, que font ressortir encore le grand vide laissé sur le devant du tableau et le parti d'ombre qui enveloppe les figures placées à la droite de l'enfant. Fidèle aux traditions qu'ont illustrées les Florentins du xv<sup>e</sup> siècle, traditions qui, du reste, étaient conformes à son goût naturel, Ingres a eu soin de consulter de près la nature, de particulariser chaque personnage, de varier ses types et de mettre à profit jusqu'aux inégalités



expressives de la laideur. Ses docteurs appartiennent à diverses races et ils viennent de divers pays. Il en est qui se rendent, facilement convaincus; d'autres qui hésitent, qui doutent, ou qui résistent résolument. Celui-ci est un Arabe basané; celui-là un Juif vieilli dans la synagogue; cet autre a l'air d'un sophiste grec, et aux différences d'esprit et de races se joignent celles qui touchent au mérite pittoresque, les différences de tempérament : l'un obèse et replet, l'autre sec et nerveux, ou bien lymphatique et endormi. Sur les premiers plans, la perspective aérienne étant mal observée, les figures ne sont pas suffisamment séparées par une couche d'air et semblent beaucoup trop serrées; mais ce défaut s'arrête au troisième personnage des deux groupes : tout le reste est aéré et suffisamment profond; l'architecture du fond est religieusement symétrique, et quant au mouvement des figures, il est arrangé dans un habile désordre.

Pour mon compte, ce qui m'intéresse le plus dans ce tableau, après la variété si piquante des physionomies, c'est la limpidité de la couleur, qui réunit à la légèreté de la fresque l'intensité d'une peinture à l'huile, saine et sincère. Le directeur de ce recueil, M. Émile Galichon, a fort bien dit : « Si M. Ingres n'a jamais donné une meilleure assiette à sa composition, jamais non plus, on peut le dire, son coloris n'a été plus fin ni son exécution plus souple. Les tons variés des draperies, ces tons d'une exquise délicatesse sont étendus franchement tels que la palette les a donnés, sans rien qui les fane d'avance ou qui les corrompe. C'est leur juxtaposition qui tantôt les fait valoir, tantôt les apaise, les rompt ou les harmonise. Mais ces nuances choisies, pures et nombreuses, n'empêchent pas le tableau de conserver son unité, grâce à la distribution du jour. Tout le côté gauche est enveloppé d'ombre et dans cette ombre transparente se groupent des figures agitées par la rumeur que soulèvent les paroles du jeune Dieu. De ce côté, pourtant, quelques accidents de lumière viennent réveiller certaines têtes qui sont justement les plus expressives, les plus frappantes par l'énergie ou la beauté du caractère. Comme l'avaient fait Masaccio, Filippino Lippi, Léonard, Raphaël, M. Ingres a su tirer le style des profondeurs mêmes de la nature. Il s'est attaché à des modèles remarquables et il en a exprimé l'individualité avec tant de force, que chacun est devenu un type. Des personnages vivants aujourd'hui ont été transportés par le génie du peintre dans la vie d'autrefois. Il en a fait des figures idéales ou d'une vraisemblance historique, sans leur ôter les accidents de la nature animée et remuante. »

Cette dernière observation est si vraie, que des quatre docteurs assis



sur le banc de gauche, le quatrième est tout le portrait de M. Magimel, élève et ami d'Ingres ; mais, par une exagération dont il avait le secret, par la prétention de certains détails et par le ressentiment de certains autres, Ingres a vieilli cette figure de dix-neuf siècles. Il a fait de ce Parisien moderne un Israélite des anciens jours, mais sans dénaturer ses traits, de façon que le modèle conserve sur la toile, en dépit de sa transformation, une étonnante ressemblance.

## LXX.

Telles étaient les réflexions que nous suggérait le *Jésus au milieu des docteurs*, et nous avions de la peine à croire que le peintre, après l'avoir laissé quinze ans sur le chantier, et repris depuis une année environ, l'eût mené à fin en quelques mois, sans presque désespérer, avec autant de verve, autant d'entrain, d'une main si leste encore et, par moments, si juvénile. C'était vers le milieu de mai 1862. L'atelier était plein de monde. Nous parlions, tantôt tout bas, tantôt à voix haute, avec nos amis et collaborateurs de la *Gazette*, Émile Galichon, Alfred Darcel, Burty, lorsque la porte s'ouvrit et M. Vitet entra. Ingres le reçut avec sa politesse ordinaire, qui était déferante, mais vive, passionnée et mimique. Au bout de quelques instants d'examen, M. Vitet, se retournant vers le peintre, lui dit : « Ah ! M. Ingres, c'est toujours vous qui êtes le maître, le vrai maître de notre temps. » — « Oh ! monsieur, reprit Ingres, en s'inclinant, vous savez bien que je ne suis pas *le seul*... » Ce dernier mot fut souligné avec une intention d'ironie amère que tous les assistants ne comprirent point. C'était une allusion au récent article de M. Vitet sur les peintures d'Eugène Delacroix dans la chapelle des Saints-Ange, à Saint-Sulpice, article où l'Héliodore du brillant coloriste était comparé, par exception, à l'Héliodore de Raphaël.

CHARLES BLANC.

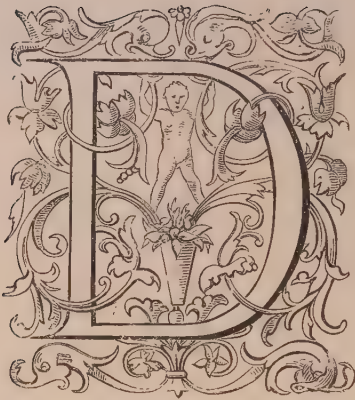
*(La fin au prochain numéro.)*



# LA GRAVURE

## LE BOIS ET LA LITHOGRAPHIE

AU SALON DE 1868



DANS des comptes rendus de Salons, antérieurs à celui-ci et publiés à cette même place, nous avons avancé cette proposition : le seul moyen de sauver en France l'art de la Gravure serait de distribuer aux graveurs de vastes travaux d'ensemble ; d'entreprendre, par exemple, la reproduction des grands travaux décoratifs, anciens ou récents, qui ornent les palais nationaux, les édifices publics ou religieux ; d'ouvrir une sorte d'album de cette École française, si visiblement et si injustement négligée par la Chalcographie du Louvre, et de faire un choix, si l'on ne voulait pas sortir de ce qui a été consacré à tort ou à raison par une acquisition officielle, de faire un choix dans les œuvres qui ont traversé le musée du Luxembourg.

Sollicité par des questions d'un bien autre ordre, le gouvernement n'a rien tenté de semblable, et depuis ce moment les faits n'ont cessé de nous donner raison. Cependant la ville de Paris a entrepris la reproduction des peintures murales de ses églises. Et c'est M. Signol qui, passant avant Eugène Delacroix, avant Hippolyte Flandrin, avant bien d'autres, a vu préférer son œuvre.

Une association d'artistes, d'écrivains et d'amateurs distingués vient de reprendre notre programme et de lui donner un sérieux commencement d'exécution.

Tous nos abonnés ont eu avis de la formation de la *Société fran-*



*caise de gravure*. Un grand nombre d'entre eux y ont pris part, puisque les deux cents places de membres fondateurs ont été occupées en quelques jours et que, depuis cette première liste close, celle des membres associés s'est allongée au delà de toutes prévisions. Le succès si rapide de cette souscription a donc prouvé que le but à atteindre préoccupait sérieusement l'opinion publique.

Les membres fondateurs ou associés de la *Société française de gravure* ont déjà reçu un estimable burin, de M. Danguin, d'après le tableau du Louvre, la *Maitresse du Titien*. Une médaille a montré l'estime qu'en faisait le jury. M. Danguin est élève de l'école de Lyon, de Vibert, d'Orsel, de M. Perrin. Il est assez singulier qu'au sortir d'ateliers aussi mystiques, préoccupés avant tout de la grâce efficiente dans la peinture, il se soit précisément arrêté devant une toile aussi chaude, aussi vivante, aussi sensuelle. C'est vraisemblablement son professeur de burin, M. Henriquel Dupont qui le lui avait conseillé. L'avis a porté ses fruits. M. Danguin s'est échauffé à ce soleil vénitien. Même il a été comme ébloui de ce qui était lumière : ses ombres sont froides, et le personnage entrevu dans le second plan et soutenant le miroir dans lequel la *bella donna* arrange négligemment ses cheveux d'or n'apparaît que comme un reflet sans épaisseur. Mais, en revanche, les épaules et le sein sont très-largement modelés et d'un travail qui traduit bien la pâte fastueuse du modèle.

Les souscripteurs de la *Société française de gravure* recevront, l'automne prochain, la *Stratonice* d'Ingres que Flameng ira terminer devant l'original même, en Angleterre. Puis on leur annonce une série de gravures d'après Raphaël, Perugin, Titien, Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Paul Véronèse, Luini, Menlinc, Philippe de Champagne, Lesueur, Ingres. Un grand nombre des chefs-d'œuvre promis sont placés dans les galeries nationales étrangères, enfouis dans les musées des départements, ou conservés par des particuliers. Il est donc excellent de les faire connaître par la gravure. La *Société française de gravure* deviendra ainsi une institution privée internationale. Nous lui demandons de se limiter autant que possible à des morceaux absolument inédits et de faire acte de patriotisme et de largeur d'idées en ajoutant à la liste qu'elle a publiée quelques noms de ces maîtres qui sont la gloire de l'art moderne. Elle ne perdra que peu de sa considération vis-à-vis des critiques graves, et elle gagnera beaucoup aux yeux de l'opinion publique, aujourd'hui bien décidée dans ses jugements, en promettant, — je cite absolument au hasard, — la *Médée*, d'Eugène Delacroix, au musée de Lille ; le *Supplice des crochets*, de Decamps, que le marquis d'Hertford retient à Londres dans sa riche collection, ou le *Colonel des guides*, de Géricault.



Qui sait si l'action de la Société n'en serait pas plus décisive, si elle n'entraînerait pas ces graveurs qui flottent sans direction, parce que le passé ne les intéresse que comme étude et que le présent les effraye par les sacrifices qu'il offre en perspective? Rubens, Watteau, Prud'hon, ont bien trouvé autour d'eux des graveurs qui ont dégagé la dominante de leur effet, de leur dessin, de leur couleur, de leur sentiment. Pourquoi Géricault, Eugène Delacroix, Decamps, n'en feraient-ils pas naître dans cette génération si critique et si indépendante, si apte à tenter les voies nouvelles? Mais il faut pour cela des encouragements effectifs. Je suis assuré que ces graveurs trouveraient de fermes appuis dans la critique et dans le public. Courage donc aux éditeurs intelligents et hardis! Il est bien peu de nos lecteurs qui se doutent que telle planche au burin est payée dix, quinze, vingt-cinq mille francs; qu'elle exige de l'artiste une éducation générale complète, un sentiment supérieur du détail et du caractère, une habileté d'outil qui ne peut s'acquérir du premier coup, une application qui doit ne pas se lasser, une verve qui doit ne pas se refroidir pendant les deux, trois, cinq ans, et quelquefois plus, que l'on reste courbé sur un cuivre, à combiner des travaux, à choisir et à creuser des tailles, à les reprendre jusqu'à ce qu'elles expriment la relation exacte des blancs, des gris et des noirs avec les valeurs colorantes de l'original. Et qu'arrive-t-il aujourd'hui? C'est que le jour où la première épreuve est mise en vente, un photographe peut l'acquérir, la copier en secret et créer ainsi une concurrence qui décourage à jamais et l'éditeur et l'artiste. C'est ce qui a eu lieu pour l'*Hémicycle* de M. Henriquel Dupont, un des derniers grands burins que l'on ait osé entreprendre.

En présence de cette terrifiante concurrence, en présence des progrès croissants de l'eau-forte, mode de traduction plus vif, plus coloré, plus rapide, mais qui est limité à des dimensions restreintes, on peut prévoir le jour où la Gravure au burin sera un art d'État, comme la Tapisserie aux Gobelins. La Chalcographie du Louvre a déjà été créée dans ce but de protection. La plupart des grandes commandes qu'elle avait faites sont aujourd'hui rentrées dans ses magasins qui, véritablement, mériteraient d'être mieux connus du public. M. Thevenin, avec son *Alphonse d'Avalos, marquis de Guast*, d'après le Titien du Louvre, représentait seul, à ce Salon, la Chalcographie du Louvre. — M. Achille-Louis Martinet représentait l'Académie avec un *Saint Louis de Gonzague visitant les pestiférés à Rome*. — Outre la médaille de M. Danguin, il en a été décerné une à M. J.-B. Meunier, probablement par politesse internationale; mais si M. Meunier est Belge, en revanche ses gravures sont pâtesuses et noires au possible. Qu'il travaille d'après Luini, d'après



Raphaël ou d'après Van Ost, c'est toujours le même aspect charbonneux et banal. — M. Huot, au contraire, dans son *Joueur de violon*, de la galerie Sciarra, s'est montré très-respectueux envers Raphaël. Il a un peu modernisé le type, et le dessin est devenu un peu pointu; mais le travail est élégant, et l'ensemble tout à fait délicat. La médaille que le jury lui a décernée est bien méritée. — M. Auguste Lehmann s'est appliqué à rendre la tristesse terne et la nudité glaciale du tableau d'Hippolyte Flandrin, qui est au musée de Lyon, le *Dante aux Enfers*. Il y a réussi, et sans exagérer les défauts de Flandrin comme le fait M. Poncet. — M. Franck, dans un mode plus habile et plus chatoyant, a rendu aussi l'aspect froid du Nil, sur lequel descend ficelé dans une barque le *Prisonnier égyptien*, de M. Gérôme.

M. Ferdinand Gaillard, talent singulier et artiste vraiment supérieur au rang qu'il occupe, n'a point obtenu de médaille! Que faudra-t-il donc qu'il envoie? son *OEdipe consultant le Sphinx*, qui a orné une des livraisons de la *Gazette*, est la meilleure pièce de son œuvre, l'une des plus intelligentes, des plus raisonnées qui aient été faites d'après Ingres. Le dessin, qui dans cette académie du maître traduit d'évidentes préoccupations du style grec, a été rendu avec toute sa recherche de style, sa souplesse et son nerf. Le masque d'OEdipe est plein d'intelligence. Son regard perce le sein du monstre, dont la beauté fatale est imprégnée d'une grâce fascinante. Chaque fois qu'il nous a été possible de l'écrire, nous avons dit toute la curiosité, toute l'estime que nous inspire ce talent, à qui l'on semble s'obstiner à refuser des travaux importants. Il est possible que le mode de burin ou de pointe qu'emploie M. F. Gaillard ne soit pas classique; j'accorde qu'il effleure le cuivre plutôt qu'il ne l'entame; mais en tous cas on ne peut lui refuser d'être exact, intelligent et pittoresque. Ce ne sont point là des qualités négatives, ou je veux y perdre mes lunettes de critique. Et si M. F. Gaillard, quoique élève de l'École de Rome, renonçait un jour à la gravure, il aurait encore un avantage moral sur ses rivaux plus favorisés, celui d'être un remarquable peintre de portraits.

Les trois médailles appliquées au burin, deux autres ont été offerte à l'Eau-forte qui prend ainsi, de Salon en Salon, une physionomie plus officielle. L'une d'elles a été donnée à M. O. de Rochebrune, antiquaire artiste dont le chemin a été bien rapide. L'aspect de ses eaux-fortes est très-particulier: les dimensions tout à fait insolites du cuivre, la brusquerie des clairs et des noirs, la fierté de l'attaque et du rendu des colonnades, des chapiteaux, des caissons, des plates-bandes, l'excès même



ed la morsure, leur impriment un caractère à la fois précis et décoratif qui devait leur conquérir la popularité. Le *Flanc oriental du donjon de Chambord* est un excellent renseignement archéologique. Le *Louvre*, façade de Henri II et pavillon de l'Horloge, avec les substructions de la cour du vieux Louvre et de son enceinte, découvertes en 1866, montre plus à nu, par sa sécheresse photographique et son manque d'ensemble, les défauts d'une donnée qui ne fait pas à l'art une part assez large. — M. A. Quéroy s'efforce précisément de concilier le respect du passé avec la familiarité de la vie réelle. Ses maisons, aux silhouettes et aux détails bien choisis, ont été habitées et le sont encore. Sa série des *Monuments du centre de la France* composera un jour une suite d'albums précieux. — C'est aussi ce que poursuit un jeune artiste qui s'est mis depuis peu à l'eau-forte, et qui y a très-habilement réussi. M. Delauney se promène dans tout Paris, le crayon à la main et, sous le pic des démolisseurs, fixe à la hâte les mille aspects de cette « ville inclyte ». — M. Potémont lui fait, dans ce même sens, une vive concurrence, et M. Trimolet, qui vient après eux, trouve encore à glaner.

Ce sont deux vues des démolitions du vieux Paris qui ont inauguré la réputation de M. Lalanne dans les premières livraisons de la *Société des Aquafortistes*, alors naissante et aujourd'hui reconstituée sur d'autres bases et sous le titre *l'Illustration nouvelle*. Nos abonnés savent quel chemin a fait, depuis, cet aimable et docile talent. J'ai cité sa *Vue des quais de Bordeaux*, dans le compte rendu de la dernière exposition de la *Société des Amis des Arts* de cette ville, en insistant sur l'avantage que les graveurs de profession retireraient des études peintes d'après la nature. La *Vue de Paris, prise du Trocadéro*, pendant l'Exposition universelle, confirme ce que ce conseil a d'utile. Si M. Lalanne avait fait d'abord une étude peinte, il aurait senti, qu'à moins de vouloir rendre tout comme dans un plan panoramique d'ingénieur, il y avait bien des détails, non pas à supprimer, mais à subordonner aux masses. Dans sa planche, le ciel est lourd et étouffe la composition. Je suis convaincu, du reste, qu'il n'y a aucun intérêt à tenter l'eau-forte sur d'aussi larges surfaces, sinon comme étude.

Les eaux-fortes proprement dites de « peintres » ne sont jamais nombreuses aux Salons. Les peintres les improvisent et les croquent en manière de jeu ou d'essai, chez un camarade qui a une pointe toute prête et une planche vernie. Un paysagiste aux qualités très-fines et très-contenues, M. Chauvel, y met plus de soin. Les *Bouleaux*, qui paraîtront prochainement dans la publication très-jeune et très-alerte de M. E. Lièvre, le *Musée universel*, sont touchés avec esprit et sont baignés dans une lu-





LA MORT LANÇANT DES FLÈCHES.

Gravé par M. Swain, d'après un dessin de M. Millais.



mière très-franche. — M. J.-L. Brown, dont la facilité est si prodigieuse, se repose d'une étude d'après nature, d'une aquarelle et d'un grand tableau de bataille, en gravant une fantaisie par des procédés dont il a le brevet. Il emploie, paraît-il, des substances particulières pour vernir son cuivre, du miel, je crois. En tout cas, le résultat est très-curieux, très-original. Le trait est gras comme dans les gravures sur zinc, et le ton qui l'enveloppe est plus varié, plus capricieux que dans l'aquatinte. Les croquis militaires de M. J.-L. Brown sont très-amusants et formeront un album à succès.

J'apprécie beaucoup les qualités natives de M. Courtry. Il est né aquafortiste, comme Pascal, mathématicien. Mais j'ai peine à comprendre comment ses envois lui ont valu une médaille, alors que son émule, M. Rajon, n'en obtenait pas. Rien ne légitime une pareille préférence, en admettant, ce que les faits détruisent trop souvent, que la médaille soit la constatation équitable, raisonnée, valable de mérites exceptionnels. Je n'attaque point la bonne foi du jury, mais c'est l'institution même de ces distinctions qui me paraît irrémédiablement dangereuse. Chaque année les mêmes questions se posent, les mêmes objections se dressent. Quel est le principe qui sert de base? Tantôt c'est l'âge de l'artiste, sa position, son passé, qui l'emportent; tantôt, nous l'avons vu plus haut, c'est sa nationalité; ou ce sont des influences de professeurs, ignorées du public, bien connues de ceux qui fréquentent les coulisses de la vie. Ici, certainement, les qualités de ces deux tout jeunes hommes se balancent à poids égaux. M. C.-L. Courtry attaque avec plus d'entrain, invente des travaux plus variés, fait mordre avec plus de vivacité; mais M. Rajon étudie avec plus de pénétration, dessine avec plus de style et plus d'attention.

M. Rajon et M. Courtry ont l'un et l'autre travaillé d'après des œuvres de M. Gérôme. M. Courtry a gravé le *Marché d'esclaves*: son eau-forte est souple, d'un beau ton, mais la lumière est inégalement distribuée et le rendu des extrémités manque d'accent. M. Rajon avait exposé *Rembrandt dans son atelier*, un *Corps de garde d'Arnautes*, et le *Muezzin*. L'entaille du cuivre par l'acide n'a pas toujours la profondeur voulue, mais tout est étudié, tout est interrogé, tout est voulu avec une attention vraiment surprenante: l'effet est en quelque sorte deviné, car les toiles originales sont dispersées en Europe et en Amérique, et c'est d'après des photographies qu'il faut travailler. Le dessin des mains, des pieds, des têtes, des costumes, de tout enfin ce qui arrête l'œil lorsqu'il passe de l'ensemble au détail, est si net, si franc, que nous serions curieux de voir M. Rajon aux prises avec quelque sujet important de M. Meissonier; c'est





*Jean-Louis Breton*

## MAQUIGNONS

Gazette des Beaux-Arts

Imp. De la Presse Paris.







là qu'on pourra le juger tout entier. M. Courtry, au contraire, aura tout avantage à suivre les coloristes. En tous cas, le présent de ces deux très-jeunes artistes est également plein de promesses.

Les premières, les meilleures pièces de l'œuvre de M. Jules Jacquemart ont paru dans la *Gazette*. Chacun de nos lecteurs a son opinion faite sur ce talent dont la perfection est en quelque sorte implacable. Son goût est toujours aussi sûr, ses yeux sont aussi perçants, sa main est aussi prodigieusement adroite. Même il a montré plus de souplesse, plus de sentiment de la couleur et des plans aériens qu'on ne lui en accordait jusqu'à ce jour, dans ce *Portrait d'homme*, par Franz Hals, un des joyaux de la collection L. Double. L'extraordinaire netteté du travail de M. Jacquemart est parfois au détriment de ces sacrifices qui aident l'œil et l'imagination à mesurer la distance séparant les objets. Ici il y a réellement un cube d'air entre le personnage et le fond. M. Jacquemart, outre ce portrait que nous tenons pour une des pièces les plus larges de son œuvre d'artiste, avait une série d'armures de joute, de pièces de harnais, d'armes blanches et d'armes à feu choisies dans la collection privée du surintendant des Beaux-Arts. Une exposition publique n'est pas un endroit favorable pour étudier ces réductions, parfois microscopiques. Les figurines, les ornements niellés, les moindres saillies du fer, de l'or, de l'ivoire, sont rendus avec une intelligence qui laisse bien loin derrière elle l'exactitude si souvent mise en défaut de la photographie. Mais, autant que j'en ai pu juger, le groupement d'autant d'objets importants sur un si petit espace est regrettable. Ces casques, ces chanfreins n'eussent-ils pas gagné à être isolés? Pour ma part, je préfère de beaucoup à ces tours de force, à ces chefs-d'œuvre lilliputiens qui enlèvent forcément aux armes de fer et d'acier la sévérité brutale ou la perfidie poignante de leur aspect, la série nouvelle des *Gemmes et Joyaux de la Couronne*. Là, M. Jules Jacquemart est incomparable, et il n'y a aucune chance qu'il soit ni atteint, ni dépassé : les ondes lumineuses ruisselant à travers le cristal taillé, les éclairs des émaux, le relief du camée, les méandres de la sertissure, le caractère de l'ensemble qui donne la date, la nationalité de l'objet et jusqu'au nom de l'orfèvre, tout cela n'est qu'un jeu pour M. Jacquemart et lui constitue une très-haute originalité. — Pour grouper les genres, mais sans aucun projet de comparaison, nous citerons ici d'excellents *fac-simile* de reliures anciennes, par M. Tavernier, rappelant cette *Histoire de la reliure*, commencée jadis par M. J. Jacquemart pour MM. Téchener.

La médaille accordée cette année pour la gravure à M. Bracquemond, — qui l'obtint l'an dernier pour sa peinture, — est une de ces réparations



tardives qui disent, avec une simplicité bien éloquente, la banalité des récompenses officielles aussi bien que l'inconvénient relatif des excommunications. M. Bracquemond a-t-il plus de talent aujourd'hui qu'au jour où son portrait d'*Érasme*, d'après Holbein, un des plus sérieux chefs-d'œuvre de la jeune école française, subissait l'injure, volontairement supportée, de l'exposition au Salon des refusés en compagnie d'un *Jean Bellin* de M. F. Gaillard? Talent supérieur, talent égal, peu importe aujourd'hui, puisque l'artiste ne s'est point laissé aller au découragement. Et cependant qui sait dans quelle mesure il a supporté les conséquences de cette rigueur? Mais cela est passé, et telles sont les vicissitudes humaines, que nous le verrons faisant à son tour partie d'un jury où l'appellent l'indépendance de son caractère, son talent mâle et son jugement d'une impartialité bienveillante. Qu'il attende le plus longtemps possible. C'est une lourde responsabilité que d'avoir à juger des camarades, sauf dans le cas d'une association privée. La vraie place d'un artiste jeune est devant sa table de travail. M. Bracquemond, avec Méryon et M. Hédouin, a beaucoup contribué au retour définitif de l'eau-forte. Il est aujourd'hui en pleine possession de ses qualités. Les scènes qu'il a gravées pour M. Bida, le *Paysage* d'après Théodore Rousseau, publié récemment dans la *Gazette*, la *Servante* d'après Leys, et la *Promenade vénitienne* d'après Bonington, qui appartiennent au *Musée universel*, le prouvent surabondamment. Quand il invente, il a parfois des inégalités, des faiblesses singulières; mais c'est le sort de tous ceux qui créent, et il ne faut pas lapider un père parce que, dans ses nombreux enfants, il en est un qui est difforme.

Les *Évangiles*, de M. Bida, occupent toujours, sous l'habile et soigneuse direction de M. E. Hédouin, une légion de graveurs à l'eau-forte. M. Nanteuil, M. Mouilleron, M. Gilbert ont échangé le crayon du lithographe pour une pointe, et du premier coup ils ont fait merveille. M. Veyrassat est l'un des plus zélés. Notre excellent collaborateur L. Flameng reste toujours des premiers, quoiqu'il n'ait rien envoyé à ce Salon qui fit partie de cet ouvrage. Outre des morceaux publiés dans la *Gazette*, la *Marie-Louise* d'après Prud'hon, d'un charme vainqueur, le portrait de *La Tour* et la *Madame Devauçay* d'après Ingres, d'un modelé si robuste et d'un effet si net, M. Flameng avait mis sous verre un premier état d'une assez grande eau-forte d'après M. Jourdan, le *Secret de l'Amour*. Le burin, que Flameng, élève de Calamatta, manie avec une souplesse rare, donnera à cette agréable préparation sa douceur définitive. — M. Foulquier, qui par certains côtés sinon d'éclat au moins de finesse, se rapproche de M. Flameng, avait envoyé quelques épreuves





TOMBEAU D'UN ÉVÊQUE A LIMOGES (XIV<sup>e</sup> SIÈCLE).

Gravé par M. E. Mouard, d'après un dessin de M. Viollet-le-Duc.



de son illustration des *Œuvres de La Bruyère*. A propos des envois des imprimeurs à l'Exposition universelle, nous avons dit combien, en dehors de la question d'art qui est ici de bonne qualité, ces eaux-fortes collées en tête même des chapitres s'harmonisaient bien avec le texte.

La Lithographie ne paraît point cette année aussi malade que nous l'avions redouté. Certes elle a fait des pertes notables, et le public ne s'y intéresse plus guère depuis que M. Bertauts a clos sa publication des *Artistes contemporains*. Mais il faut compter qu'elle ne cessera point d'être cultivée. On a remarqué avec moins de justesse que de malice qu'elle avait perdu de sa puissance réelle depuis que les peintres ne la cultivaient plus et que, vaincue par la renaissance de l'eau-forte, elle était devenue un métier spécial. Cela n'est exact que dans une certaine mesure. Les belles lithographies actuelles sont dues à des peintres. M. Jules Laurens est un peintre, M. Émile Vernier est un peintre aussi. Entreraient-ils, sans cela, aussi profondément dans l'intimité de Théodore Rousseau, de Jules Dupré, de Corot, de Troyon, de Decamps? Cette science facile du dessin qui caractérise les reproductions de M. Jules Laurens, cette expression rapide et légère des vigueurs, des clairs et des demi-teintes qui est le lot de M. Émile Vernier, ces deux lithographes les posséderaient-ils s'ils n'étaient habitués à les mettre, dans une mesure relative, dans leurs propres œuvres? — Je ne sais si M. Georges Bellanger a fait de la peinture, mais ce qui est indéniable, c'est que ses *fac-simile* d'après Prud'hon sont dignes d'un élève du maître. Son estompe n'a point de mollesse; il excelle dans ces blancs écrasés sur les plans lumineux qui, sur une simple feuille de papier bleu, évoquent la vie et font palpiter la chair.

M. Bargue a obtenu la médaille pour ses reproductions, dites en *fac-simile*, de dessins de maîtres anciens et modernes. L'intention aura été, une fois de plus, réputée pour le fait. — M. Pralon, qui exécute les chromolithographies avec la dernière précision, avait envoyé deux de ces pages de manuscrits qui ornent la splendide publication de la Ville, les *Historiens de Paris*; le style de ces manuscrits, dont l'un appartient au XIV<sup>e</sup> siècle et l'autre au XV<sup>e</sup>, est scrupuleusement respecté.

M. Adolphe Menzel, de Berlin, dont une grande toile officielle occupait une des parois du Salon carré, avait mis dans deux cadres quelques-uns de ses *Costumes de l'armée du grand Frédéric*. Le public les regardait peu et les prenait pour des bois, car ces soldats amorçant le fusil à pierre, présentant les armes ou brossant leur vêtement, ces détails de baïonnettes, de gibernes, de bonnets à poil, de cocardes et de passe-





PORTE CENTRALE DE LA CATHÉDRALE DE TOURS.

Gravé par M. Guillaumot aîné, d'après un dessin de M. E. Viollet-le-Duc.



poils, étaient dessinés au simple trait. Mais ceux de mes confrères qui aiment à savoir le fond des choses sont venus étudier là le secret de ce dessin si souple, si scrupuleux, si implacablement juste, si maître et si savant dans son apparente naïveté. Coloriste sans harmonie, M. Adolphe Menzel est un dessinateur de la dernière habileté. Si nos lecteurs veulent connaître quels liens intimes l'unissent à Chodowiecky et à M. Meissonier, qu'ils fassent venir de Leipzig cette *Vie du grand Frédéric*, de Franz Kugler, dans laquelle M. Menzel a semé tant de bois qui sont des merveilles de verve militaire et d'exattitude historique, de mouvement et d'effet, ou encore la grande série de figures à mi-corps des généraux du héros prussien.

Nous aurions voulu écrire quelques lignes sur les envois du forgeron Bonhommé; mais une sorte de fatalité pèse sur cet artiste si curieux et dont on sait à peine le nom. Les *Vues d'usines*, champs de bataille de la vie moderne, les *Soldats de l'industrie*, dont il sait si bien exprimer l'ardeur réglée et le pittoresque ajustement, étaient accrochés juste à cette hauteur où s'arrête le rayon visuel. Si l'on entreprend jamais le martyrologe des artistes modernes, M. François Bonhommé a tous les droits acquis pour l'ouvrir.

C'est à quelques lignes insérées dans le compte rendu de la Gravure à l'Exposition universelle et tombées par hasard sous les yeux de l'artiste, que ce Salon-ci a dû les envois du très-habile graveur anglais, M. Swain. Ces rapports internationaux sont assez importants pour que nous tenions à les constater. Il eût été de bonne justice et de bonne compagnie au jury de les cimenter par une médaille. Tout le monde s'y attendait, dessinateurs, graveurs et critiques, car les bois de M. Swain ont été remarqués dès le premier jour. Mais le jury, composé à peu près des mêmes personnes qui n'ont jamais consenti à décerner une médaille aux eaux-fortes de M. Seymour-Haden, a passé outre. Je n'ai point à faire ressortir ici l'importance de la gravure sur bois : plus les publications à bon marché se multiplient, plus son influence directe sur la foule s'augmente; plus aussi, il faut l'avouer, la gravure sur bois, menacée en France par la désastreuse concurrence des « procédés », énervée par le bon marché, dévoyée par l'insuffisance ou le laisser aller des dessinateurs, perd de son importance et tourne au canard. En Angleterre, au contraire, — les épreuves de M. Swain, extraites pour la plupart de publications populaires telles que le *Punch*, le *Cornhill Magazine*, le *Once a week*, sont là pour le prouver — la gravure sur bois est plus vive, plus claire, plus amusante, plus artiste. Elle rend quelquefois des travaux très-serrés,



très-complicqués, et alors elle est d'un prix élevé; mais d'ordinaire elle s'applique à simplifier les tailles en respectant l'effet, et elle devient ainsi d'un tirage beaucoup plus suivi et plus simple. Le principal mérite de M. Swain<sup>1</sup> est de conserver très-fidèlement le caractère de dessin et de couleur propre à chaque artiste : transparent avec M. Whistler, tendre avec M. Leighton, vif et gai avec Leech, plus serré avec M. Millais, il est avec M. Frédéric Walker sentimental et animé. On pouvait suivre dans son cadre tout le mouvement familial de l'art anglais contemporain.

Je ne prétends point que nous n'ayons en France des artistes aussi capables. Cependant notre école est un peu pédante; elle se rapproche trop souvent du burin sur métal; elle ne sait pas aussi adroitement réserver et distribuer les taches des blancs et des noirs qui donnent une saveur toute particulière. Elle avait toutes ces qualités au temps de Gavarni, de Daumier. Elle les reprendrait vite si des dessinateurs d'un talent absolu lui fournissaient l'occasion de travaux complets. Les publications en grand format, éditées dans ces dernières années et aujourd'hui passées de mode, montrent, dans les culs-de-lampe, dans les têtes de chapitres, que nous avons encore des graveurs de premier ordre; les grandes pages hors texte étaient seules insupportables. Parmi les gens de talent, et je ne relève que les noms qui figurent au livret, il suffit de rappeler MM. Pannemaker, Peulot, Verdeil, Pisan, Maurand, etc. — M. Marais est un très-habile artiste; il a gravé pour le *Paris-Guide*, dont l'impression est si défectueuse, mais dont les bois sont en eux-mêmes si soignés, une petite *Marche de cavaliers*, d'après M. Meissonier, qui est un chef-d'œuvre. M. Boetzel y a fait aussi des merveilles, la *Petite dame* de Rops, entre autres. M. Lefèvre y laissait à M. Edmond Morin tout le pétillant de son crayon, toute la brillante harmonie de ses blancs. — M. Rouget grave les oiseaux de M. Giacomelli, comme, dans leur modestie, ils n'auraient jamais aspiré à l'être. — M. Prunaise s'est voué à l'œuvre de M. Claudius Popelin; c'est lui qui, dans la dernière publication de ce laborieux artiste, *l'Art de l'émail*, a traduit, avec toute la grâce sérieuse des originaux, le buste de la *Reyne Eleuthéride* et le petit *Génie brandissant une torche*. M. Prunaise avait au Salon la *Dérivée*, d'après un dessin de M. Bonvin; c'est un *fac-simile* plein de crânerie.

Le bois ne se borne pas au pittoresque et au canard; il a aussi une mission plus sérieuse : c'est la reproduction des documents exacts, des ob-

4. Le bois que nous reproduisons page 443, gravé par M. Swain d'après M. Millais, la *Mort lançant ses flèches*, nous a été prêté fort obligeamment par les éditeurs du *Once a Week*.



jets d'art. Nos lecteurs sont souvent témoins, dans la *Gazette*, des efforts que font nos artistes; ils ne se doutent assurément pas du prix énorme que cela entraîne et que telle page, d'un rendu minutieux, peut nous revenir, dessin et gravure, à plus de 400 francs. C'est là l'écueil des publications illustrées; c'en est aussi le suprême éloge. Ainsi le bel aspect du *Dictionnaire du mobilier*, du *Dictionnaire d'architecture* de M. Viollet-le-Duc, ces trésors d'érudition familière et scrupuleuse, d'aperçus ingénieux et profonds, d'amour éclairé de l'art français, est dû en partie à la perfection avec laquelle les dessins de M. Viollet-le-Duc ont été respectés. Les frères Guillaumot aîné et Guillaumot jeune ont la plus belle part de l'éloge; il est impossible d'apporter à un travail aussi précis une application plus soutenue, plus intelligente; de colorer avec plus de modération et de réussite des traits qui doivent rester mathématiquement précis, M. Mouard est également un graveur très-intelligent : son *Reliquaire* et ses deux *Encensoirs du Musée de Moscou*, mis sur bois par M. Léon Gaucherel avec son sens pénétrant de l'archéologie religieuse, ont su conserver toute la couleur et l'exactitude du trait primitif.

Les demoiselles avaient fait invasion. Il faut les accueillir avec bienveillance, car ce genre de gravure est l'art dans lequel elles ont le plus de droit à réussir. M<sup>lle</sup> Hélène Boetzel, élève de son frère, est une artiste des mieux douées; son nom, si elle travaillait seule, serait déjà populaire. — M<sup>lle</sup> Élise Flameng, élève également de son frère, débute d'une façon qui doit l'encourager; sa *Sorcière*, d'après Franz Hals, est traitée d'un outil agréable et solide; le fond est gris comme dans une eau-forte bien mordue. — Enfin, avec M<sup>me</sup> V<sup>e</sup> Brux, M<sup>lle</sup> Thomas, M<sup>me</sup> Trichon, il faut citer en masse les élèves de M. Trichon, M<sup>lles</sup> L. Basset, Aline Lemaire et Jeanne Schiff. Approchez, jeunes élèves, et vous messieurs du jury, *manibus date lilia plenis* !

Le public est tout disposé à applaudir et à bien payer : toute une légion de jeunes peintres et de graveurs habiles ne demande qu'à se signaler... Qu'attendent donc les éditeurs pour donner à la génération actuelle des publications dignes de ses désirs, dignes de sa critique ?

PHILIPPE BURTY.





# LÉONARD DE VINCI

## LA GRAVURE MILANAISE ET PASSAVANT.

Léonard, ce frère italien de Faust...

MICHELET. *Renaissance.*



ANS l'histoire de l'art et de la science, à l'époque de la Renaissance, il existe une lacune regrettable. Ce que Quatremère et Passavant ont fait pour Raphaël, d'autres plumes savantes et habiles auraient dû, depuis longtemps, l'avoir tenté pour le Vinci. Nous ne possédons pas encore une biographie vraiment complète de ce grand homme. Certains côtés de cette vaste intelligence ont bien été mis en évidence par des écrits récents fort estimables; mais,

en somme, on n'a fait jusqu'ici que paraphraser l'ouvrage trop modeste d'Amoretti, qui n'a su lui-même que résumer et coordonner un peu sèchement ce que son prédécesseur à l'Ambrosienne, M. Oltrocchi, avait pu réunir. Certes, depuis Vasari jusqu'à M. Clément, nous pourrions signaler des travaux importants comme ceux de Tiraboschi, Libri, Venturi, Bossi, Delécluze, Planche, Charles Blanc, Rio, Waagen et divers autres; mais, malheureusement, chacun de ces écrivains appréciés s'est volontairement renfermé dans un cercle étroit, ne voyant dans Léonard que le côté qui pouvait l'intéresser plus particulièrement. L'ensemble si majestueux que nous offre l'étude de l'homme, du savant, de l'artiste, puis celle du milieu dans lequel il a vécu, n'a pas encore inspiré d'ouvrage vraiment digne de ce génie. Hâtons-nous d'ajouter que ce



qui était peut-être aisé à l'époque où la presque totalité de ses écrits, de ses dessins se trouvait encore en Italie, est devenu plus difficile depuis leur dispersion, en France et en Angleterre, dans les collections publiques et particulières, ces dernières étant d'un accès toujours difficile. On dirait, en vérité, qu'il y a eu comme une conjuration contre ces malheureux manuscrits, depuis la sotte négligence des héritiers de Francesco Melzi au xvi<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la rapacité des modernes conquérants. Le dernier mot sur Léonard ne sera dit qu'après l'étude la plus minutieuse, la plus attentive de ses écrits. Au fur et à mesure que l'on procédera dans l'examen critique de ses ouvrages, on verra se développer autour de ce génie sans bornes qui, à lui tout seul, représente la renaissance des arts et des sciences, l'aurore la plus radieuse, et son image grandira jusqu'aux proportions d'un véritable colosse. *Scribit quam suscitât artem*<sup>1</sup>. Jamais l'art et la science ne se sont réunis dans une étreinte plus féconde : phénomène rare, quoi qu'on en dise, et sur lequel on ne saurait assez insister en vue de certaines tendances de l'art moderne, dont les résultats font involontairement penser à ces reproches que Montaigne adressait aux peintres de son temps, qui « artialisent la nature au lieu de naturaliser l'art. » Et pourtant le Dante l'avait dit : L'art doit suivre la nature comme le disciple suit le maître, de sorte que votre art soit, pour ainsi parler, petit-fils de Dieu.

Che l'arte vostra quella, quanto puote,  
Segue come il maestro fa il discente,  
Si che vostr'arte a Dio quasi è nipote.

Un philosophe moderne — V. Gioberti — symbolisait spirituellement la science par la ligne droite, et l'art par la ligne courbe ; jamais ces deux lignes ne se sont plus amoureusement entrelacées que dans les œuvres de Léonard, rappelant ainsi le caducée des anciens couronné d'ailes, emblème éternel du génie franchissant tous les obstacles et planant dans les régions supérieures. Personne, ni avant ni après lui, n'a

1. C'est la légende d'une belle et rare médaille exécutée par un anonyme italien au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle. Diam. 6 cent. : *Leonardus Vincius Florentinus*. Son buste à gauche R *Scribit. quam. suscitât. artem.* Une plume et un pinceau en sautoir ; au-dessus une couronne. Mus. Mazzuchelli. — Léonard signait *Vincio* (ou *Vincius*) et non *da Vinci*, ainsi que l'a noté dernièrement le marquis Campori (*Gazette des Beaux-Arts*, tome XX, p. 44). Cette médaille viendrait donc confirmer une fois de plus l'opinion avancée par notre savant compatriote, qui est aussi celle des contemporains de Léonard : Cesariano, G. Tory, Gaurico, Bandello, et surtout Paciolo.



su mettre en harmonie l'élévation du sentiment avec le sens de la vie extérieure, avec la libre actualité des caractères et des figures. « C'est « avec une justesse de jugement et une finesse de tact qui va presque jusqu'au raffinement que Léonard pénétra, plus profondément qu'un autre « n'avait fait avant lui, le secret des formes du corps humain, ainsi que « l'âme de leur expression », dit Hegel, dans un langage digne du sujet. Il a été donné à Léonard de résoudre, à lui tout seul, le grand et nouveau problème posé aux grands maîtres de la Renaissance. Jamais le sentiment inspiré par la dignité et la vérité de la religion n'a été poussé plus loin que dans la *tête du Christ* (musée de Brera); jamais l'apparence d'une réalité parfaitement vivante et humaine, ainsi que l'expression d'une *sérénité douce mêlée d'une pointe d'ironie, de fierté et de provocation contenue*, selon la belle expression de M. Charles Blanc, n'a été prise sur le fait aussi vraie, aussi sublime que dans l'indescriptible sourire de la Joconde. Et pourtant l'homme qui a produit ces chefs-d'œuvre pouvait, à son gré, se lancer dans les spéculations mathématiques de la mécanique céleste et terrestre, construire des forteresses, canaliser les fleuves, percer les montagnes « *ut de valle in vallem iter esset* », dit Sandrart, proposer aux Priors étonnés de Florence d'élever, sur plusieurs marches, sans l'ébranler, le temple de Saint-Jean, imaginer le blindage des navires *et navili che faranno resistentia al trarre de omni grossissima bombarda*<sup>1</sup>, avoir l'intuition des découvertes de la physique ainsi que de la chimie modernes, être poète à ses heures, libre penseur souvent, sculpteur, musicien, et réaliser, en un mot, sans forfanterie, toutes les promesses qu'il avance dans sa célèbre épître à Louis le More. Léonard était encyclopédique tel qu'on pouvait l'être de son temps. Le ciel, dit Vasari, envoie quelquefois sur la terre des hommes qui ne représentent pas seulement l'humanité, mais la Divinité même. En vérité, rien ne nous étonne plus en lui, si ce n'est le reproche qu'il s'adresse de n'avoir pas atteint le but de la perfection de l'art; car c'est de son vivant et à son instigation que Platino Piatto, son ami, avait composé pour lui l'épithaphe qui se termine par ce distique :

Defuit una mihi simmetria prisca, peregi  
Quod potui : veniam da mihi, posteritas.

La ville de Milan, sa seconde patrie, après de longs siècles d'oubli ou

1. Lettre de Léonard à Louis le More, citée par Oltrocchi, reproduite par Amorètti. Elle se lit écrite de droite à gauche au fol. 382 du *Codice Atlantico*. Bibl. Ambrosienne à Milan.



d'insouciance, va enfin, dit-on, lui élever un monument, et c'est justice; mais ce qui serait vraiment bien plus digne de lui, ne serait-ce pas la publication complète de ses écrits? L'histoire des sciences mathématiques et physiques s'enrichirait d'un nouveau chapitre aussi bien que celle de l'humanité. Il faudrait, pour entreprendre ce noble travail, l'initiative d'un Institut, comme celui de France, qui conserve dans sa bibliothèque une grande partie des écrits de Léonard, et qui, par ses correspondants, pourrait avoir une communication facile de ce qui se trouve encore en Italie et en Angleterre. Un homme seul (l'expérience l'a déjà prouvé par les tentatives de Venturi et Libri) difficilement réussirait. Un savant doublé d'un artiste « *rara avis* » peut espérer de pouvoir, par un système unique et rationnel, coordonner les lambeaux de phrases avec les dessins qui s'y rapportent. La photographie trouverait ici son véritable champ d'action, et pourrait ainsi faire amende honorable pour toutes les niaiseries et les obscénités dont elle s'est rendue coupable<sup>1</sup>.

Ce préambule trouve dans la *Gazette* sa place naturelle : car, par le portrait-médaille de Léonard qui orne son frontispice, elle s'est volontairement placée sous le patronage ou, pour dire mieux encore, sous l'invocation du grand maître.

En attendant que cette noble entreprise puisse se réaliser à la plus grande gloire de Léonard et au plus grand profit des sciences et des arts, descendons de ces cimes ardues où nous a conduit le nom vénéré du maître, pour nous occuper d'une étude plus humble et surtout plus proportionnée à nos forces.

Nous avons ici même, il y a quelques années<sup>2</sup>, pris à partie le nouveau *Peintre-graveur* de feu Passavant, en taxant d'inexactitude ce qu'on y dit de Léonard. Nous développerons aujourd'hui nos sentiments à cet égard. Et d'abord Léonard a-t-il réellement manié le burin? Ce génie universel a-t-il tenté cette voie de l'art nouvellement défrayée par les Italiens et presque en même temps par les Allemands? La réponse n'est pas aussi aisée peut-être que certains écrivains modernes l'ont cru d'abord. Les documents ainsi que les preuves qu'on a produits jusqu'à ce jour sont évidemment insuffisants et même controuvés dans

1. Le *Trattato della Pittura* séparé sans raison des écrits qui lui servent de commentaire ne peut donner qu'une idée insuffisante, incomplète, et bien des fois intelligible de la pensée, car il n'est qu'une partie du grand ouvrage sur les arts du dessin. Dans le manuscrit de la bibliothèque Pinelli ce traité a pour titre : *Discorso sopra il disegno di Leonardo Vinci. — Parte seconda*. Amoretti pense, non sans raison, que la première partie en devait être le *Traité de la Perspective*.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, livraisons du 1<sup>er</sup> octobre 1863 et du 1<sup>er</sup> novembre 1864.



bien des cas, tirés qu'ils sont d'ouvrages rares, mal lus et très-souvent mal compris. Nous craignons fort que la conclusion de ce débat ne soit plutôt de diminuer que d'augmenter le nombre déjà très-restreint de pièces qu'on a cru pouvoir lui attribuer. Léonard a bien certainement fourni les motifs de plusieurs gravures soit sur bois, soit sur métal ; mais de là à l'exécution matérielle, manuelle, il y a loin encore. Si la vérité peut se dégager de nos raisonnements, on voudra bien nous pardonner de faire tomber des illusions.

Les gravures attribuées au Vinci sont de deux genres différents : celles qui, exécutées en relief sur bois, ornent certains livres imprimés à Milan et à Venise vers la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle ou le commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> ; et celles gravées en creux sur cuivre, d'une taille excessivement simple et primitive, presque toujours sans croisements, dont on trouve quelques très-rares épreuves, quand elles ne sont pas uniques. Dans ces derniers temps Zani et Amoretti ont attiré l'attention des curieux sur les illustrations de certains livres ; Ottley, Wilson, Waagen, Duplessis, Passavant et Renouvier ont avancé le nom de Léonard avec quelque hésitation, il est vrai, en décrivant différentes pièces des cabinets de Londres et de Paris ; mais Lomazzo, Morigia, Lanzi, tous les historiens de la gravure, les plus anciens biographes de Léonard, sont muets. On a souvent parlé d'une collection de mémoires et documents sur l'école lombarde, formée tour à tour par de Pagave, Albuzzi, le peintre Bossi, Fumagalli et Cattaneo ; il en est question dans les notes de l'édition de Vasari publiée par Le Monnier ; Waagen, Rio et Passavant déclarent y avoir puisé largement. Ces documents ont passé dans la bibliothèque de notre ami, le comte A. Melzi. Nous avons eu le plaisir de coordonner, il y a trois ans, tous les papiers de la collection de manière à rendre les recherches plus faciles. Si jamais l'école milanaise doit avoir un jour son Vasari, c'est là qu'il trouvera les matériaux nécessaires à son œuvre. Mais, dans le dossier de Léonard, nous n'avons rien trouvé qui soit à l'appui de l'opinion d'Ottley et de Passavant. On a été plus loin encore en prétendant que Léonard avait introduit la gravure à Milan. C'est une erreur. L'influence très-grande qu'il a exercée sur l'art en Lombardie ne doit pas nous rendre injustes envers les grands artistes qui l'avaient précédé parmi nous. Déjà au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, sous Azzone Visconti, un grand mouvement en avant s'était fait avec Giotto et Giovanni de Balduccio de Pise <sup>1</sup>. Si les peintures du

1. Voir Crowe et G.-B. Cavalcaselle, *A new History of Painting in Italy*, London (Murray 1864), à la page 339 du 1<sup>er</sup> vol., où se trouve résumé tout ce que Lanzi, Rosini, etc., ont pu dire à ce sujet.



premier ont disparu, il nous reste toujours du second le *Tombeau de saint Pierre martyr*, une vraie merveille, quoi qu'en dise Cicognara.

L'influence des anciens peintres milanais sur Léonard est un fait qui n'a pas besoin de démonstration; arrivé *Florentin* à Milan, il en est parti *Milanaïs*. Léonard retrouva chez les artistes lombards les qualités qu'il aimait, et voilà comment il put rester seize ans à Milan. Il avait trouvé à qui parler. La seule munificence d'un prince qui protégeait les artistes plutôt par politique que par goût n'aurait pas suffi pour l'arrêter si longtemps, et surtout pour le faire revenir une fois les changements politiques survenus. « La Lombardie, dit avec raison Dumesnil, fut réellement « le *fons aquarum* de la renaissance. La végétation plantureuse de ses « plaines si bien arrosées se retrouve dans ses écoles aussi multipliées, « aussi nuancées et variées que ses villes. »

L'influence toscane avait continué dans la peinture, la sculpture et l'architecture par les travaux de Giovanni de Grassi, de Masolino da Panicale, et plus tard par le Filarète et Michelozzo; mais en même temps un art tout particulier et sentant son terroir se formait en Lombardie par le mélange des traditions toscanes et padouanes. Mantegna avait pour disciples des Milanais qui ont rapporté chez eux les traditions du Squarcione. Enfin le vieux Foppa, Léonardo da Bisuccio, Buttinone, Civerchio, Troso da Monza, Zenale de Treviglio, sont la preuve qu'un art véritable et même très-développé existait à Milan bien avant l'arrivée de Léonard. Le château de Pavie et la Chartreuse sont là encore pour témoigner de la vérité de nos paroles. Pour en revenir à la gravure, elle avait déjà droit de cité chez nous bien avant l'année 1483. Les incunables de la typographie milanaise contiennent des gravures sur bois, souvent très-grossières, il est vrai, mais qui, sous la rudesse de leur exécution, trahissent des inspirations très-remarquables, de grandes beautés dans la composition. Si l'on entend parler seulement de la gravure en taille-douce, on se trompe encore; nous connaissons à l'Ambrosienne un livre parfaitement inconnu qui tranche la question, car, imprimé en 1479, il est orné de trois gravures sur cuivre tout aussi bien que le *Monte Sancto di Dio* de 1477. Cet ouvrage est si intéressant et en même temps si rare, que nous croyons devoir en donner en note la description <sup>1</sup>. Nos amis les iconophiles ont certainement remarqué la date de ce précieux

1. C'est un in-4° semi-gothique, imprimé à Milan, l'an 1479, par G. Brebia et Philippe de Lavagnia. Le titre : *Sumula overo sumeta de pacifica conscientia*, l'auteur Fra Pacifico Novarese, de l'ordre des Frères mineurs. 240 ff. sign. A...Y...D... la première de ces gravures se trouve au *recto* du f. 6 de la sign. E, et représente une quadruple couronne votive en forme de lampe, et couronnée par un globe et une



volume, 1479, qui le place entre le *Monte Sancto* de 1477, et le *Dante* de Nicholo di Lorenzo della Magna, 1481, de Florence. Il est donc le *second* livre orné de gravures en taille-douce.

Cet art de la gravure, qui, appliqué à l'ornementation, était cultivé avec succès depuis le commencement du *xv<sup>e</sup>* siècle dans une ville renommée déjà à cette époque dans toute l'Europe pour la perfection du travail de ses armuriers damasquineurs et azziministes, de ses orfèvres nielleurs, ne devait pas tarder à profiter de l'invention de Maso Finiguerra <sup>1</sup>. La dénomination d'école milanaise de gravure qu'on n'a pas hésité à employer nous paraît en vérité trop ambitieuse pour un nombre très-restreint d'adeptes, soit milanais, soit vénitiens ou même florentins, et presque toujours anonymes ; mais enfin nous n'en avons pas d'autre, et nous l'adopterons. La plus remarquable des planches gravées à Milan dans les dernières années du *xv<sup>e</sup>* siècle est celle que Zani, Bartsch, Ottley, Passavant, Brulliot et Renouvier ont donnée à Donato Bramante à cause de l'inscription : *BRAMANTUS FECIT IN MLO M...* (voir Passavant, *Peintre graveur*, page 179 du *V<sup>e</sup>* vol. ; ) mais ces mots nous paraissent plutôt avoir trait à l'architecture du fond tout à fait bramantesque, qu'au graveur même. L'exécution de cette pièce, dont

croix. On lit sur ce globe les mots : *Salve Regina* ; sur les couronnes : *Ogesa domina — que tera pontis et hera*. — *Ave maris stella*. La quatrième n'a aucune légende, mais on trouve sur les chainettes : *Beata mr Dnupta — Bta DI geitrix — alma redetoris mat. — Sub tuum presidium*. Au-dessus de la couronne vers la marge d'en haut, est représentée ; l'Annonciation. Le style de cette composition est tout à fait florentino-milanaise, et le faire de la gravure rappelle Baccio Baldini, ou mieux, peut-être, ce maître anonyme florentin qu'on a souvent confondu avec Nicoletto de Modène. — Les deux autres planches placées au verso de la sign. M. H., et au recto de la suivante, sont d'un moindre intérêt : on y voit seulement un *arbor affinitatis*, et *arbor consanguinitatis*. Ces gravures ont été exécutées pour l'ouvrage du Pacifico, bien que tirées à part et collées en plein sur des feuillets blancs réservés dans la disposition du livre ; cela est prouvé par les mots qu'on lit à la page précédente : « et tuto questo se se » *cognosce per la corona quivi per contra depincta et collocata*. » Un exemplaire, le seul connu, est à l'Ambrosienne de Milan.

1. Voir Cellini, Garzoni, Morigia ; *Nobiltà di Milano*. Lazari Vin<sup>o</sup> : *Notizia delle opere d'Arte, d'Antichità della raccolta Correr di Venezia*, 1839, page 214. Francesconi : *di un urnetta lavorata all'agemina Venezia*, 1800 ; la *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XII, page 64, pour un article de Henri Lavoix sur les *Azziministes*, où l'on décrit le même coffret damasquiné de Paulus Ageminius, qui fait toujours partie du cabinet Trivulzio de Milan, et finalement Jules Labarte : *Histoire des Arts industriels*, etc., vol. IV<sup>e</sup>, page 385. L'inventaire original des objets en or et en argent, donnés en 1497 par Ludovic Sforza au couvent de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan, pour usage de culte, sur 22 articles, en compte au moins 14 en argent et or nielés.



nous avons sous les yeux l'exemplaire Perego décrit par Zani nous paraît plutôt l'ouvrage d'un écolier très-habile du Mantegna. Les nombreuses figures rappellent le style de ce maître. On a voulu aussi donner à l'école milanaise et au Bramante d'autres pièces décrites par Bartsch et Passavant, où sont divers beaux édifices formant une rue ; mais elles sont trop médiocres, même sous le rapport de la perspective, et trahissent le faire de l'école bolonaise de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle.

Avant de passer en revue les pièces qu'on a prétendu *léonardesques*, nous devons ici une mention honorable à M. Renouvier, à M. Galichon et à M. George Duplessis pour leurs bons travaux sur les gravures milanaises <sup>1</sup>.

#### GRAVURES EN RELIEF SUR BOIS OU SUR MÉTAL.

Deux passages tirés de l'ouvrage : *DE DIVINA PROPORTIONE*, du meilleur ami de Léonard, Fra Luca Paciolo da Borgo san Sepolero, composé à Milan en 1496 et imprimé avec beaucoup d'additions, à Venise en 1509 <sup>2</sup>, in-folio par Paganino, ont donné une base à la supposition que Léonard avait gravé sur bois les nombreuses figures géométriques stéréométriques, soit pures, soit appliquées à la figure humaine et aux lettres de l'alphabet, qu'on rencontre en grand nombre dans cet ouvrage aussi rare qu'intéressant. Tiraboschi a signalé le premier ces passages qu'Amoretti et Zani ont depuis commentés chacun dans un sens opposé.

Ce débat a été repris de nos jours avec une certaine vivacité par MM. Libri, Renouvier, Duplessis, Rio, M. Clément, et surtout par M. Charles Blanc. Avant de nous prononcer, nous demanderons une dernière révision des témoignages avancés.

Voici ces passages de Pacioli. Dans une lettre latine adressée à Pierre Soderini (sign. a. 11), après avoir parlé de ses ouvrages, Pacioli poursuit

1. J. Renouvier : Des types et des manières des graveurs dans les *Mémoires de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier*, 1853, 54, 55, 56. — Émile Galichon : De quelques estampes milanaises attribuées à Cesare da Sesto, *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVIII (1<sup>er</sup> juin 1865), page 546. — George Duplessis : De quelques estampes de l'ancienne École milanaise; *Revue universelle des Arts*, 7<sup>e</sup> année, XV<sup>e</sup> vol., juin 1862.

2. Passavant fait à propos de cet ouvrage une confusion bien étrange. Il parle d'une première édition de la *Divina proportion*, de Venise, 1494; mais elle n'a jamais existé. Évidemment il a confondu deux ouvrages de Pacioli bien différents. C'est la *Summa de Arithmetica*, dont on a deux éditions, l'une de Venise, 1494; l'autre de Toscolano, 1523, publiées par Paganino; mais l'ouvrage qui nous occupe ici n'a eu qu'une seule et unique édition de Venise, 1509. In-f<sup>o</sup>.



ainsi : « Nec vero multo post spe animos alentes libellum cui *divina*  
 « *proportione* titulus est : Ludovico Sphorciæ Duci mediolanensi nun-  
 « cupavi : tanto ardore ut schemata quoque sua *Vinciï* nostri *Leonardi*  
 « manibus scalpta : quod opticem instructionem reddere possent addi-  
 « derim. » Le second passage se lit au chapitre vi<sup>e</sup>, fol. 28 (verso), où  
 il est traité des proportions de la base d'une colonne ; il se termine ainsi :

« ..... Comme vous pouvez voir dans la disposition des corps régu-  
 « liers et autres que vous trouverez plus loin et tels qu'ils ont été *faits*  
 « par Léonard de Vinci, très-digne peintre architecte musicien et doué de  
 « toutes les vertus, à l'époque où nous étions dans la ville de Milan, au  
 « service du très-excellent duc Ludovico Maria Sforza Anglo, entre les  
 « années 1496 et 1499. A cette époque nous avons quitté cette ville  
 « ensemble à cause des événements, et nous allâmes nous établir à Flo-  
 « rence..... *A Milan, j'avais de mes propres mains enluminé et orné ces*  
 « *dessins*, qui étaient au nombre de 60, pour les insérer dans l'exemplaire  
 « destiné au duc, et dans deux autres aussi, l'un pour Galeaz Sanseverino  
 « à Milan, l'autre pour le très-excellent Pierre Soderino, gonfalonier de  
 « Florence, dans le palais de qui il se trouve maintenant, etc.<sup>1</sup>. » On voit  
 donc que Paciolo a voulu parler de la part que Léonard a prise dans la  
 confection de ces manuscrits, et qu'il n'a jamais entendu parler des *bois*  
*du volume imprimé à Venise en 1509.*

Le second passage n'a été cité dans son intégrité que par Zani, à qui  
 sa perspicacité ordinaire a fait cette fois défaut. Amoretti et Bossi ont  
 observé que l'ouvrage de Pacioli fourmille de mots très-difficiles à com-  
 prendre quand il écrit en italien, et nous ajouterons que son latin est  
 assez barbare pour qu'on ne donne pas trop d'importance à l'expression  
*scalpta* qu'il a employée en cette occasion. Le brave moine ne visait  
 nullement à l'élégance dans son latin tout scolastique et tant soit peu  
 macaronique. Vouloir induire du mot *scalpta* en cette circonstance que

1. « Comme apien in le dispositioni de tutti li corpi regulari e dependenti di sopra  
 « di questo vedete quali sono stati facti dal degnissimo pictore, prospectico architecto,  
 « musico et de tutte virtù doctato *Leonardo da Vinci* Fiorentino, nella cita di Milano  
 « quando a li stipendii 'dello Excellentissimo Duca di quello Ludovico Maria Sforza  
 « anglo ci ritrovavamo nelli anni della nostra salute 1496 sino al 99 donde poi-da poida  
 « siemi per diversi successi in quelle parti ci partemmo et a Firenze pur insieme tra-  
 « hemmo domicilio,..... e le forme de dicti corpi materiali bellissime con tutta legiadria  
 « quivi in Milano *de mie proprie mani disposi* colorite e adorne e furono numero  
 « 60 fra regulari e loro dependenti. Et simile altre tanti ne disposi per lo mio patron  
 « S. Galeazzo San Severino in quel luogo, altrettante in Firenze alla excellenza del  
 « nostro S. Gonfalonieri perpetuo P. Soderino quali al presente in suo palazzo se  
 « ritrovano, etc. »



Léonard ait gravé sur bois les figures en question serait encore plus difficile à prouver que la part manuelle d'Albert Dürer dans l'exécution des bois qui ornent ses deux ouvrages des *Institutiones géométriques* et *Symmetria partium*, etc. Il y a vraiment un peu de puérilité à vouloir insister sur ce point, car les personnes un peu instruites dans l'histoire de l'imprimerie ne peuvent ignorer que les imprimeurs du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle avaient dans leurs ateliers des ouvriers spéciaux graveurs sur bois, qu'on nommait en Allemagne *Formschneiders*, *Figurschneiders*, *Briefmalers*, en France *Dominotiers*, etc., quand ils ne cumulaient pas dans leurs personnes les deux emplois<sup>1</sup>. De l'examen attentif de ces passages, en les commentant l'un par l'autre, il nous semble découvrir qu'ils s'expliquent et se complètent mutuellement. Pour nous, ils ne prouvent que la part prise par Léonard, en 1496, à la confection de cet ouvrage par les dessins qu'il a faits, et que Pacioli a de ses propres mains copiés sur les manuscrits offerts au duc de Milan, à Sanseverino et à Pierre Soderini<sup>2</sup>. Les expressions de la lettre latine des préliminaires dans l'édition de Venise, 1509, se rapportent évidemment

4. Il est maintenant prouvé que ni Dürer, ni Burgmair, ni Schaufelein, n'ont jamais gravé en bois les figures du *Char triomphal*, du *Weis Kunig* et du *Theuerdanck*, comme de l'*Arc de triomphe*. Ces gravures splendides sont bien d'après leurs dessins, mais la taille matérielle des bois est l'œuvre d'ouvriers spéciaux. Ces bois, dernièrement découverts, portent au recto le monogramme du maître, tandis qu'au revers on lit encore le nom de l'ouvrier tailleur en bois, soit en monogramme, soit en entier. Ce fait explique les différences très-notables d'exécution qu'on remarque dans l'œuvre d'un même maître. Aussi nous ne lisons sur les frontispices de ces ouvrages que les mots *effigiata — per figuras digestam — imaginibus circumscriptam, delineatam*; jamais les mots *sculptam*, qu'on a même soigneusement évités, comme l'a si bien démontré A. Bartsch. Cette découverte de Bartsch a fait tressaillir d'aise ce brave abbé Zani, qui déclare dans une lettre publiée dernièrement par M. le marquis Campori (*Lettere artistiche inedite*, page 382) que l'opinion que Dürer n'avait jamais gravé sur bois avait toujours été la sienne depuis l'enfance : *fin da quando era affatto di membranis tenuissimis*. Dans le cours de notre carrière de bibliophile, nous avons pu remarquer que plusieurs typographes du premier siècle de l'imprimerie ont très-souvent employé dans la souscription de quelques livres le mot *chalcographus*, dont la formation était alors toute récente, et qui s'appliquait plutôt aux imprimeurs dont les productions étaient plus particulièrement ornées de figures, qu'aux graveurs en taille-douce auxquels cette dénomination a été réservée plus tard. Ce mot de *chalcographus* disparaît, en effet, dans les productions de l'imprimerie postérieures à la moitié du xvr<sup>e</sup> siècle. V. Mich. Denis : *Bibliog.*, page 144.

4. Voir : Jean Senebier : *Catalogue raisonné des mss. conservés dans la Bibliothèque de la ville et république de Genève*. A Genève, B. Chirol, 1779, in-8°; et aussi *Histoire et description de la Bibliothèque publique de Genève*, par E.-H. Gaullieur. Neuchâtel, Wolfrath, 1853. (Extrait de la *Revue suisse*.)



aux manuscrits confectionnés en 1496 et, dans ce cas, le mot *scalpta* signifie dessinées, *delineata*. Rien de plus, rien de moins. Quant aux bois de l'impression vénitienne, ils ont été gravés, d'après les dessins originaux de Léonard, dans les ateliers du Paganino, où les bons ouvriers ne faisaient point défaut. Tous les livres que cet habile imprimeur nous a laissés se distinguent par des gravures sur bois et des ornements typographiques de très-bon goût.

Nous avons pu tout à notre aise, grâce à la courtoisie exquise de M. Gas, examiner l'un de ces manuscrits dans la bibliothèque de Genève; celui qui a été offert au duc de Milan<sup>1</sup>. Quoique en partie gâté par l'humidité, il exhale un parfum *léonardesque* très-prononcé. Nous y avons puisé la certitude de son influence la plus directe, soit dans les figures géométriques, soit dans la splendide miniature où l'auteur est représenté offrant son manuscrit à Louis le More. Celle-ci est bien certainement l'œuvre de Fra Antonio da Monza.

Quand Tiraboschi nommait Léonard comme le graveur de ces figures, il avait probablement oublié qu'il avait déjà formulé très-nettement son avis à M. Senebier, l'auteur du *Catalogue des Mss. de la Bibliothèque de Genève*, rédigé en 1779, où nous lisons, au n° 210, page 464, les lignes suivantes : « M. Tiraboschi, à qui j'envoyais cette notice, paraît croire « que cet exemplaire même fut présenté au duc de Milan, et que les « figures doivent avoir été peintes par Léonard de Vinci. »

Lomazzo, toujours si tendre pour la gloire de Léonard, n'aurait certes pas manqué de signaler ces essais de gravure, soit sur bois, soit sur cuivre. Bien au contraire, à la page 325 de son *Trattato dell'arte della pittura* (Milan, 1584), où il est question de l'ouvrage de Pacioli, il s'exprime ainsi.

« Je ne parlerai pas des proportions divines dont il est question dans « les anciens auteurs, qui ont su tirer de la figure humaine debout la « règle de toutes les proportions géométriques. Parmi les modernes, Luca « del Borgo mérite pourtant une mention particulière pour avoir *dessiné* « tous ces contours ainsi que ces angles, *avec le bras de Léonard*<sup>2</sup>. » Et

1. Ce manuscrit est malheureusement dans un triste état de dégradation causée par l'humidité et par des taches d'encre, dont les substances corrosives ont entamé et détruit la pureté du vélin. Il est entré dans cette bibliothèque, comme la plupart des splendides manuscrits qu'on y admire, par l'héritage d'Ami Lullin, qui avait acquis une grande partie de la fameuse collection du conseiller Paul Petau, célèbre antiquaire, et de son fils Alexandre; mais il a certainement quitté l'Italie avec toute la bibliothèque du château de Pavie, en 1500.

2. « Pero non staro a toccare delle proportioni celesti delle quali già scrissero gli



enfin l'intention de Pacioli, en employant le mot *scalpta*, ne peut plus être douteuse après la lecture faite de bonne foi d'un troisième passage, au verso du feuillet 30, chap. x....., « è figure harete sopra questo... pur per mano del prelibato nostro compatrioto Leonardo da Vinci a li cui disegni e figure mai con verità fo huomo li potesse oponere, etc... »

Tout dernièrement encore on a cru trouver dans les deux têtes de profil de l'ouvrage de Paciolo (page 25 du premier traité, et 28 du second) un caractère léonardesque assez prononcé pour lui en attribuer non-seulement le dessin, mais aussi la gravure; il n'est donc pas tout à fait superflu de rappeler à nos lecteurs que ces deux profils sont empruntés à un ouvrage de Piero della Francesca, concitoyen et maître de Paciolo. Giuseppe Bossi en 1810, tout en défendant le pauvre moine de l'imputation de plagiat avancée par Vasari et répétée par Geoffroy Tory, et dernièrement encore par Targioni et Cicognara, déclare pourtant que s'étant rendu acquéreur du manuscrit autographe de Piero della Francesca dont le titre est : *Petrus Burgensis ; de Perspectiva pingendi*, il a pu vérifier que Pacioli, sans être pour cela un plagiaire, puisque l'ensemble de son livre est conçu sur un tout autre plan, avait pourtant emprunté l'idée de ses profils à l'ouvrage de son maître. Le manuscrit, de Piero della Francesca, ayant appartenu à la bibliothèque Saibanti de Vérone, est décrit à la page 233 du catalogue de la vente Bossi en 1817.

Geoffroy Tory, de Bourges, dans le but de cacher son propre larcin (il emprunte à peu près tout son système d'alphabet géométrique à l'ouvrage de Paciolo), ajoute la confusion à l'injustice, en insinuant que Paciolo avait copié le Vinci, quand il vient de dire quelques lignes plus tôt : *Il se connaît en lettres comme un clerc d'armes* (Aug. Bernard, page 24, 2<sup>e</sup> édit.).

L'ouvrage *De divina proportione*, composé en partie en 1496, et publié avec beaucoup d'additions en 1509, est bien décidément le premier de ce genre. Il a eu du malheur; tout le monde l'a pillé sans miséricorde : Sigismond Fanti en 1514, Albert Dürer en 1425 (ceux-là au moins sans en médire), et Geoffroy Tory en 1529.

Nous ne saurions trop répéter que les livres de Fra Luca demandent à être consultés avec précaution. Il avait été le premier à introduire la mode de ce style entortillé, prétentieux et pédantesque (appelé plus tard *fidentiano*) dans les ouvrages scientifiques. Avant lui, ce langage

« antichi trahendo dagli atti humani in piedi regolatamente tutte le proportioni geometriche principali, et de moderni frate Luca del Borgo; che di pù ha disegnato tutti i suoi contorni et angoli perfetti et non perfetti co'l braccio di Leonardo Vinci. »



était réservé aux seules disputes théologiques. Rabelais aurait appelé Paciolo un *écumeur de latin*. Il a eu malheureusement des imitateurs : Cesare Cesariano entre autres, dans son commentaire à Vitruve (1521), et aussi Francesco Colonna dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* ; mais là se bornent les torts qu'on peut lui reprocher : l'imputation de plagiat est aussi injuste que cruelle. Si dans son livre de mathématique il a dû tenir compte des travaux analogues de ses devanciers, *Piero della Francesca* et *Fibonacci*, il était dans son droit ; aussi il ne s'en cache nullement. Notons en passant que Vasari, dans sa seconde édition de ses *Vite*, atténue de beaucoup ses expressions, et supprime même tout à fait l'épithète de *Piero della Francesca*. Quant à Tory, il est tout simplement absurde. A chaque page de son livre, Pacioli parle toujours de Léonard avec enthousiasme ; s'il n'est jamais question de lui dans son premier livre : *Summa de Arithmetica*, etc., la raison en est bien simple ; en 1474, très-probablement, Paciolo ne connaissait pas encore Léonard. A notre avis, cela aggrave les torts de Passavant, qui, confondant ces deux ouvrages, a rendu la recherche de la vérité encore plus difficile. Dans la *Summa de Arithmetica*, Paciolo appelle Piero della Francesca : *Monarca ali tempi nostri della Pictura*. Comment aurait-il osé, après cela, s'appropriier l'ouvrage de son maître encore vivant ?

#### GRAVURES SUR BOIS DU GAFORI ET DU BELINZONE (1493-1496).

Il y avait à cette époque, à Milan, un imprimeur français, le Rouennais Guillaume de Signerre, qui publia dans cette ville, vers les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle, plusieurs belles éditions : la première, de 1496 (in-4°) *Petri Leonis Vercellensis Leonæa* ; la dernière en 1498 : *Caelii Apicii de re coquinaria* (in-f°). Ce Guillaume de Signerre était graveur sur bois. Didot, qui a remarqué la belle exécution des grandes planches ornant l'*Aureum opus* de Jean-Louis Vivaldi, et aussi son *Opus regale* (in-4°), imprimés à Saluces par les deux frères de Signerre : le premier en 1503, le second en 1507, se trompe en les donnant à Zuan Andrea. Elles sont l'œuvre de Guillaume de Signerre<sup>1</sup>.

1. Qu'il nous soit permis de regretter ici la part vraiment trop insignifiante que M. F. Didot a réservée à l'Italie dans son *Essai typographique sur l'histoire de la gravure sur bois*, et cela d'autant plus que ce livre a obtenu un succès très-légitime. Cet *Essai* pourtant a été publié pour faire suite à la réimpression des costumes du Vecellio ! Le *Vallurius* de Vérone, 1472, avec les bois d'après Matteo Pasti, dont Dibdin a si bien reproduit les plus beaux, nous semble mériter au moins une mention, car nous ne pensons pas que son extrême rareté soit une circonstance



Les figures du Gafori « *Practica Musicae* » (Med. 1496, in-f°), qu'on a aussi trop légèrement mises sur le compte de Léonard, sont positivement de Signerre, l'éditeur du livre. C'est lui-même qui le dit indirectement dans un autre livre du même Gafori : *de Harmonia musicorum instrumentorum* (opus in-f°, Mediolani, per Gotardum Ponticum, etc., 1518). Nous lisons, au revers de l'avant-dernier feuillet, les distiques suivants, très-barbares, mais très-clairs, précédés de cette adresse au lecteur :

*Magister Guillelmus le Signerre Rothomagensis figurarum cælator :  
ad lectorem.*

Desine mirari : si qua mendosa figura  
Lector : in hoc libro cernitur esse : rogo :  
Ingenii studiiq; mei complesse putavi  
Partes : ast doleo non placuisse tibi :  
Dum madet ac siccat (quod nosti) tanta papyrus  
Spargitur; invito sæpius artifice ;  
Vale.

Si donc de Signerre a gravé les figures de cet ouvrage (dédié à Jean Grolier, le célèbre bibliophile), où nous remarquons, outre les figures musicales, la gravure du titre représentant Gafori entouré de ses élèves, l'écusson de Jean Grolier et un second portrait de Gafori jouant des orgues au dernier feuillet; rien donc de plus naturel, il nous semble, qu'il ait orné de ses propres bois le *Practica Musicae* sorti de ses presses. Si le dessin en est meilleur de beaucoup, nous ne voyons aucune difficulté à admettre que Signerre ait cette fois gravé d'après des dessins de Léonard, surtout en raison du titre, qui est vraiment d'une grande élégance.

Le portrait du poète Bernardo Belinzone qu'on remarque dans la rarissime édition de ses *Rime* (Milan 1493), par maestro Philipo di Mantegazi dicto *el Cassano*, qu'on a aussi voulu donner à Léonard, pourrait être attribué à Signerre avec plus de probabilité<sup>1</sup>; nous ne voyons rien

aggravante aux yeux du plus grand de nos collectionneurs de raretés bibliographiques et xylographiques.

4. F. Tantio, l'éditeur des *Rime*, n'aurait certes pas manqué de mentionner ce fait dans sa longue préface d'un livre où il est si souvent question de l'art en général, et de Léonard en particulier.

Si Guillaume de Signerre était encore à Milan en 1518, rien ne s'oppose à ce qu'on puisse lui attribuer les gravures sur bois d'un livre rarissime, inconnu à tous les bibliographes et dont nous possédons le seul exemplaire connu : « *Officium beate Marie virginis ad usum Romane curie* (Impr. Mediolani p. magistrum Leonardum Pachel anno dñi m. ccccc. iij, in-8°). » Ce qui nous permet de le croire, c'est la dis-



de *léonardesque* dans ces quelques traits insignifiants. Remarquons, en passant, que le digne Amoretti se trompe en avançant que ce portrait du Belinzone est le premier portrait d'auteur, ou comme on disait alors d'*acteur* qui ait été placé dans un livre. Sans sortir de Milan, nous avons, depuis 1478, le portrait du théologien Paulo Fiorentino dans son *Bréviaire des décrets et décrétales*.

D'après un passage de Lomazzo (page 384 du *Trattato della pittura*), où il est dit que Léonard dessina pour l'excellent maître d'armes Gentil Borri toutes les différentes positions d'un homme à cheval qui veut combattre un homme à pied, et de quelle manière un homme à pied peut marcher contre un cavalier, ou se défendre contre lui selon l'espèce différente des armes, on est tombé dans l'erreur grossière de croire que les belles planches en taille-douce qui accompagnent l'ouvrage du Milanais Agrippa : *Trattato di Scienza d'arme* (in-4°), quoique imprimé à Rome seulement en 1553, pouvaient être de lui. Les nus, il est vrai, y sont dessinés avec une grande fermeté et beaucoup de noblesse, mais ils accusent plutôt l'école de Marc-Antoine. On a tout dernièrement parlé de G. Battista Franco comme du graveur probable de ces belles planches<sup>1</sup>.

## GRAVURES EN TAILLE-DOUCE.

N<sup>os</sup> 1, 2, 3, 4.

4 à 7 de Passevant.

Les quatre anciennes gravures, d'après la CÈNE du couvent des *Grazie*, n'ont jamais été soupçonnées d'être l'œuvre de Léonard, et quoi-

position toute française de cet *Officium*, qui rappelle les livres d'heures gothiques de Pigouchet, Simon Vostre, Hardouyn, etc. Les dessins des compositions sont pourtant dans le style le plus prononcé de l'école milanaise. Les grandes gravures, d'une beauté exceptionnelle, sont au nombre de treize. Les bordures très-variées représentent des Saints, des Pères de l'Église, des Prophètes, des Anges, des Papes, des Cardinaux, des épisodes de la Passion, des arabesques dans le style de Mantegna, des écussons d'armoiries, des emblèmes très-variés, etc. Ce volume est bien supérieur d'exécution au volume cité si souvent par Passavant et G. Duplessis : *Inexplicabilis mysterii gesta beatæ Veronicæ*, etc., de 1518, in-4°, et les compositions en sont aussi inspirées par B<sup>o</sup> Luini, Cesare da Sesto, Beltraffio, etc. 46 ff. prélimin. avec le calendrier, 172 ff. de texte sign. A...Y de huit ff.

4. Le libraire Giuseppe Molini en possédait un exemplaire, sur le frontispice duquel se lisaient ces mots écrits de la main du Tasse : *le figure intagliate da Michel Angiolo Buonarrotti*; ce qui, dans tous les cas, ne voudrait pas dire en français : les figures gravées par Michel-Ange, mais bien d'après ce grand artiste.



qu'elles soient par leur ancienneté plus précieuses pour l'histoire de l'art que la célèbre gravure de Morghen, qui a tant faussé les expressions et pris tant de licences, elles ne peuvent pas entrer dans notre cadre, étant l'œuvre des écoles de Padoue ou de Florence. L'une de ces estampes serait d'après Bartsch tout à fait dans la manière de Nicoletto Rosex. D'après une lettre de Zani, adressée en 1810 à l'abbé Mauro Boni et publiée par le marquis E. Campori en 1866, il paraîtrait même que de son temps, dans le cabinet J. A. de Paris, on aurait donné au Mantegna, mais bien à tort, deux de ces gravures d'après la *Cène*. Nous n'en dirons pas plus long, car d'ailleurs elles ont été décrites par Bartsch, Passavant et G. Duplessis <sup>1</sup>.

N° 5.

(3 p. 40. l. h. 2 p. 9 l. l.) (Londres.)

PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME en profil qui paraît être *Monna Lisa del Giocondo* (n° 1 de Passavant, vol. V, page 180), dont l'unique exemplaire connu est maintenant au Musée britannique <sup>2</sup>. Avant de passer au musée de Londres, cette précieuse gravure avait successivement appartenu aux collections Storck <sup>4</sup> et Majno de Milan (et non Stosch, comme dit

1. Notre intention n'étant pas de décrire ici toutes les pièces gravées d'après les tableaux ou les dessins de Léonard, mais celles seulement dont à tort ou à raison on lui a attribué l'exécution matérielle, nous indiquerons seulement en passant la *Vierge* du palais Litta à Milan (maintenant à Saint-Petersbourg), grav. par Z. Andrea B. 298; le *Dragon luttant contre un lion*, du même. B. 306, et Passavant t. V, p. 84, n° 20; les figures décrites par Passavant, t. V, p. 83, n°s 43, 44, 45; ainsi que les pièces du cabinet de Paris, décrites dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 346, dans un article sur Cesare da Sesto par M. Émile Galichon. G. Duplessis a aussi donné dans la *Revue universelle des Arts* (7<sup>e</sup> an., 15<sup>e</sup> vol., n° 3) un bel article sur ce même sujet.

2. C'est d'après ce portrait que notre savant ami, M. Panizzi, a eu l'obligeance de faire exécuter la photographie qui a servi à la gravure.

3. Un mot sur cette collection peu connue hors d'Italie, même après les chaleureuses paroles de l'abbé Zani. Elle était due au génie investigateur du Milanais Carlo del Majno Ivagnes dit le *Carlino*. Pendant toute sa vie, ce grand connaisseur n'a fait que rechercher partout les monuments oubliés de l'art en général et de la chalcographie en particulier. Cette collection, unique en son genre, et dont les amateurs de nos jours ne verront jamais la pareille, a enrichi de ses épaves les cabinets les plus considérables de l'Europe. Après la cessation du blocus continental qui avait ruiné de fond en comble le pauvre Carlino, elle a été vendue en détail par ses créanciers; et tandis que certains marchands anglais s'enrichissaient en revendant sa collection, il mourait littéralement de faim et de misère à Naples, où sa dépouille fut oubliée une journée entière sur la voie publique!

Il existe à la Bibliothèque Ambrosienne un dessin qui avait un grand rapport avec



l'assavant), à celles de Sykes et de Wilson, qui en a donné un fac-simile assez bon dans son catalogue de 1828. Si jamais Léonard a vraiment gravé sur cuivre, ce délicieux profil est bien de lui. Nous acceptons sans aucune réserve l'opinion émise par Ottley dans sa lettre publiée par



● MONNA LISA DEL GIOCONDO?

Wilson et reproduite en français par E. Duplessis. Tout nous confirme que nous avons sous les yeux un véritable Léonard, jusqu'à l'évidente inexpérience d'un burin qui s'échappe par moments hors de la ligne à

ce *Portrait d'une jeune femme en profil*, et dans lequel le type de la Joconde est encore plus évident.



tracer. La fermeté des contours, le costume, la coiffure, et surtout l'expression vivante de la physionomie trahissent la griffe du lion.

## N° 6.

N° 10 de Passavant. 4. 4. p. 4. 1. 1. 6. p. 11. 5.

TROIS TÊTES DE CHEVAUX, dont l'une divisée en quatre parties, au moyen d'un carré (Londres, Paris et Milan. Bibl. Ambros. et Archives de S. Celso).

Passavant, après avoir déjà décrit cette pièce dans l'œuvre d'André Verrochio (vol. V, page 54, n° 2), paraît hésiter et, d'après les observations d'Ottley, se décide à avouer que l'exécution correspond parfaitement à la manière de Léonard. Waagen se range aussi à l'opinion d'Ottley et trouve le dessin et la gravure de cette estampe tout à fait dignes du Vinci, surtout à cause de ses hachures diagonales; mais dans ce cas la manière du Mantegna serait là même. Vasari nous dit, dans sa *Vie du Verrocchio*, que quand il revint de Rome à Florence, son plus précieux butin fut une tête de cheval antique, à laquelle il joignit plus tard des dessins appropriés à cette étude spéciale, *avec les mesures et les proportions requises pour changer en grandes les petites dimensions*. Or, cette estampe nous paraît dessinée et gravée par Verrocchio lui-même, qui était *intagliatore* (ainsi que l'appelle Vasari, et aussi Raffaello Borghini), *orefice, prospettico, scutore, intagliatore, pittore e musico* (Riposo. Firenze 1584). Nous savons que Léonard a fait son profit des études du Verrocchio, non-seulement pour les chevaux, mais aussi pour les types des femmes; c'est encore Vasari qui nous apprend que dans son fameux livre de dessins on voyait du Verrocchio plusieurs têtes de femmes dont le galbe et les coiffures faisaient l'admiration de Léonard, qui les imita toujours.

Bartsch (vol. XIII, p. 331) a donné cette pièce à Giovan Antonio da Brescia. On n'a qu'à comparer avec d'autres pièces de ce maître, si faible dans l'art de dessiner, pour se convaincre que cette attribution est sans raison.

## N° 7.

N° 2 de Passavant.

TÊTE DE JEUNE FEMME vue de profil et tournée à droite, couronnée de lierre (Musé Britannique, diam. 4. p. 8. lig.).

Le caractère de cette belle figure a une très-grande ressemblance avec l'Apollon du Belvédère. C'est peut-être à cause de cela que Wilson



ACHA,



LEVI

TÊTE DE JEUNE FEMME.



s'est trompé en écrivant ce qui suit : « Il y a dans le Cabinet d'estampes « de Paris une petite gravure circulaire représentant une *tête d'homme* « d'un style assez semblable d'exécution au n° 1<sup>1</sup> ; à la gauche se lisent les « lettres ACHA, et à la droite LI, VI. » Nous devons faire observer que si Wilson a entendu parler de la pièce qui nous occupe, il écrivait de mémoire et qu'il s'est trompé; cette pièce représente évidemment une femme aux formes très-nettement accusées. Nos recherches dans le Cabinet de Paris pour éclaircir ce point ont été infructueuses, car nous n'y avons trouvé aucune épreuve semblable. On n'a pu nous y montrer cette pièce ou ces pièces qui, d'après Wilson, se voyaient de son temps parmi les estampes non classées de Marolles. Cet illustre iconophile se trompe aussi quand il trouve des traits de ressemblance dans le style de l'exécution entre cette pièce et le n° 5 : *Portrait d'une jeune femme*. Nous en avons sous les yeux les photographies, en écrivant ces lignes, et elles nous semblent être d'un caractère très-dissemblable. Cette dernière, par le fini très-précieux et délicat du burin a beaucoup de rapports avec les anciens nielles florentins; ne l'oublions pas, Verrocchio était orfèvre et graveur; il n'y a donc rien d'extraordinaire si chez lui un art déteint sur l'autre. On peut encore, pour lui restituer cette planche, appuyer sur le caractère antique de cette belle tête évidemment copiée d'après un buste romain. Quant aux lettres *Acha* et *Li-Vi-* (*Achademia Leonardi Vinci*), elles nous paraissent ajoutées après coup; car elles font tache sur la planche par la couleur de l'encre, qui est beaucoup plus noire. Ce fait s'explique d'ailleurs très-aisément. Léonard, dans le choix de ses modèles pour son Académie de Milan, aura très-naturellement fait une part très-large aux dessins de son maître, pour qui il avait gardé une affection et une estime très-sincères. Waagen, lui, n'hésite pas à l'attribuer, sans discuter, à Léonard<sup>2</sup>.

1. Passavant, sans se donner la peine de vérifier, nous dit la même chose, n'ayant pas connu celle du Musée Britannique. Cette belle estampe mérite une description plus détaillée, la voici : Tête de jeune femme tournée vers la droite et vue de profil, ses cheveux sont retenus par une couronne de lierre et s'échappent en riches boucles sur ses épaules. Une draperie maintenue sur l'épaule gauche laisse un sein à découvert, tandis qu'elle recouvre l'autre. Notre ami M. Galichon, qui a bien voulu dernièrement faire de nouvelles recherches au Cabinet de Paris, a constaté que cette pièce ne s'y trouve point.

2. D'autres ont pensé mettre sur le compte du Gherardo ce travail si fini dans la manière allemande. Ce peintre miniaturiste, si nous en croyons Vasari, soit dans sa vie, soit dans celle de Marc-Antoine Raimondi, aurait gravé quelques pièces d'après Martin Schön et Albert Dürer qui se trouvaient dans son livre. La grande estampe de la *Virginie* qui lui est donnée par Ottley, mais qui nous paraît être plutôt dans le



Nos recherches à l'Ambrosienne n'ont pas été heureuses quant à la découverte du *portrait du poëte Belinzone*, mort en 1492, dont parle Amoretti en disant qu'il n'était pas seulement probable, mais certain que le dessin en était de Léonard et la gravure très-habile exécutée sous ses yeux. Amoretti ajoute que le dessin, le mouvement, le style des draperies, l'expression de l'homme qui est tout à la lecture, et l'architecture de la chambre, trahissaient le dessin, sinon la main de Léonard.

## N° 8.

(N° 3 de Passavant.)

LES QUATRE CAVALIERS. Esquisse pour le projet d'une statue équestre.

M. Passavant s'est ici complètement fourvoyé. Le lecteur n'a qu'à comparer le fac-simile de cette précieuse gravure qui accompagne ce travail, avec la description que Passavant en donne à la page 181 du V<sup>e</sup> vol. Nous reproduirons ici cette description, car on pourrait croire à beaucoup d'exagération de notre part quand nous affirmons qu'on y trouve presque autant d'erreurs que de mots. — « Celle-ci (la statue équestre) « est *toujours sans piédestal*, et représente un cavalier en selle avec un « bâton de commandement. Deux fois la figure du cavalier est soutenue « par celle d'un soldat renversé qui cherche à se sauver. L'estampe est « divisée *en trois compartiments*. Il n'y a point de doute qu'il ne s'agisse « ici d'esquisses pour la statue équestre de *Ludovico Sforza* (!) que « Léonard modela en terre dans des proportions colossales, et qui ne fut « point coulée en bronze, à raison de la mort de ce prince en 1499 (!). Ce « modèle fut ensuite détruit par les troupes françaises qui s'emparèrent « de Milan. L'exemplaire *unique* de cette pièce se trouvait en possession « du négociant Vallardi à Milan, et on en trouve un *fac-simile dans l'ou-*

faire de Robetta, nous avait toujours fait douter que Gherardo eût réellement gravé des pièces originales, malgré les affirmations de Vasari. Mais nous avons dû nous rendre à l'évidence devant une estampe conservée à l'Ambrosienne et qui porte sa signature en toutes lettres : Gherardo. Cicéron l'a dit : *quod est ante pedes nemo spectat*. Pendant nos visites à l'Ambrosienne, nous n'avions jamais remarqué cette estampe ; et c'est M. Galichon qui nous l'indique de Paris. Et puisqu'il est question ici de l'académie de Léonard, on ne saurait assez répéter que l'instruction qu'on y donnait aux artistes ne visait pas seulement à former des peintres, mais bien, comme dit Jarkius, « *denique « e Leonardi Schola prodiisse non pictores modo sed et sculptores, architectos, cælatores « gemmarum, marmoris item poliendi, artisque fusoriæ magistros* » (*Specimen Historiæ Academicarum eruditæ Italicæ*, 1625, Lipsiæ) ; voir aussi Saxius, *de Studiis litterariis Mediolanensium antiquis et novis*, etc., et *Petri Pauli Boschæ de Origine et statu Bibliothecæ Ambrosianæ Hemidecas*, etc.



« *vrage de Gerli, Disegni di Lionardo da Vinci, 1830, pl. 5.* » — Or, dans l'estampe divisée en quatre compartiments, les cavaliers ont toujours un piédestal. La statue équestre que Léonard modela en terre sur l'ordre de Ludovico Sforza, dit le More, représentait son père *François*. Si elle n'a pas été coulée en bronze, c'est à cause des changements survenus dans la fortune de ce prince aussi coupable que malheureux, et non sa mort advenue seulement en 1510 à Loches, où il était prisonnier. La légende racontée par Sabba da Castiglione et par Giovio, reproduite ensuite par tous les historiens, est controuvée. Les arbalétriers gascons ne pouvaient pas avoir détruit ce modèle qui existait encore, quoique délaissé et dégradé, à Milan, l'année 1501, puisque le duc de Ferrare, par sa lettre du 19 septembre, chargeait J. Valla, son ministre à Milan, d'en négocier la cession près de Monseigneur de Rouen<sup>1</sup>. L'exem-

4. Voir un article du marquis G. Campori, tome XX, p. 39 de la *Gazette des Beaux-Arts*. Cette statue n'a jamais été fondue en bronze. Quelques passages de l'ouvrage de Pacioli où se trouvent des calculs sur la quantité de métal qu'il aurait fallu employer ont fait penser anciennement, et dernièrement encore, à M. Clément, qu'elle pouvait bien avoir été exécutée et détruite ensuite par l'armée de Louis XII, qui en aurait ainsi utilisé le métal. Curtius Lancinus dans son ouvrage : *Epigrammaton libri decem*, imprimé à Milan, en 1524, par les frères Roch et Ambroise de Valle, in-f°, ne permet plus de doute à ce sujet, puisqu'on y lit cette épigramme :

Expectant animi molemque futuram,  
Suspiciunt; fluat aer; vox erit : ecce Deus.

Les conditions financières du duché de Milan, ainsi que la fortune particulière de Louis le More, étaient alors bien bas; nous pourrions nous faire une idée de sa détresse par les fragments d'une lettre de Léonard, qui se plaint amèrement de l'abandon où étaient laissés les artistes et les ouvriers. On y lit ces mots : « del cavallo non « diro niente perchè cognosco i tempi, etc. » Dans le ms. Q. R., in-46, on trouve des notes écrites par Léonard, après les événements de l'avril 1500; on y lit : « Il Duca « perso lo stato ella roba ella libertà, e nessuna sua opera si fini per lui... »

Dans ces derniers temps, on a cherché à reconstruire ce monument d'après des esquisses, des gravures et des miniatures, par un passage de l'historien Paul Jove et par des documents conservés à Windsor. M. Charles Blanc a cru découvrir une idée de l'ensemble dans un dessin de l'Ambrosienne, qu'il a même reproduit. Nous sommes désolé de ne pouvoir pas partager son avis. La pose du cavalier dans ce dessin est plutôt celle d'un guerrier en faction que celle d'un capitaine; d'autant plus qu'il a en main un tronçon de lance. Mais il y a plus : le visage est complètement masqué par une visière, ce qui serait en dehors de toutes les convenances dans une statue équestre destinée à faire passer à la postérité les traits d'un héros. Nous croyons plutôt avec MM. Rio et Waagen qu'il faut chercher dans les manuscrits du temps. En effet, la belle miniature d'Antonio da Monza dans le manuscrit (n° 372, fonds italien) de la Bibliothèque impériale qui contient, non pas la vie de François Sforza, comme l'a cru M. Clément, trompé en cela par les fausses attributions de l'abbé Marsand, mais bien celle





PROJETS POUR UNE STATUE ÉQUESTRE. — Gravure de Léonard?



plaire Vallardi n'était point *unique*. Nous en avons découvert un second exemplaire en 1863 dans un volume de *dessins* toujours visible aux Archives de Notre-Dame près San Celso, à Milan, où nous avons aussi rencontré une très-belle épreuve du n° 6 : *Trois têtes de chevaux*<sup>1</sup>.

Gerli n'a jamais gravé en fac-simile cette pièce, que nous donnons

de Jacques Attendolo Sforza da Cotignola son père, ce qui est bien différent, représente un condottiere à cheval sous un arc de triomphe, dans la pose que devait avoir le modèle de Léonard quand il l'exposa à l'occasion des fêtes pour le mariage de Bianca Maria Sforza avec l'empereur Maximilien (1493). Ce qui donne à notre supposition une grande vraisemblance, c'est qu'on trouve parmi les planches de Gerli le dessin à la plume d'un cheval dans cette même pose (que Dürer, par parenthèse, a rappelé dans son cheval de la mort), entouré d'armatures qui devaient servir pour le soutenir et pour le transporter. Notons aussi que ce manuscrit a été exécuté d'ordre de Louis le More (dont on trouve les emblèmes, ainsi qu'un portrait-médailion d'une beauté incomparable, dans l'admirable encadrement miniature du titre), par Bartholomeus Gambagnola Cremonensis mandato Mag. Marchisini stanghe, ducalis secretarii die vigesimo septembris m. cccc. lxxxv primo. La dédicace en est à François Sforza.

S'il faut encore une nouvelle preuve de ce que nous avançons, on pourrait ajouter qu'il existe à Paris, à Florence et à Londres, à la Bib. imp. et à la Riccardiana, trois exemplaires imprimés sur vélin de la *Sfortiade* de Simonetta, publiée à Milan en latin en 1479, en italien en 1490, ornés de splendides miniatures de l'école milanaise, par les peintres de la chancellerie ducale dirigée par Jacopo Antiquario, où le héros est représenté à cheval absolument de la même manière. Ces volumes manuscrits et imprimés de la Bibliothèque impériale sont des épaves de la bibliothèque du château de Pavie, enlevée par Louis XII en 1500. C'est un de nos plus vifs désirs, formé depuis longtemps, d'écrire et de publier l'histoire de cette bibliothèque admirable avec les catalogues originaux du xv<sup>e</sup> siècle. Voir Van Praet, vol. V, n° 402, et *Cat. de la Riccardiana*, n° 233. Waagen, vol. I, p. 224. *Art Treasures*.

Nous terminerons cette trop longue note en faisant la remarque que le mouvement du cheval dans toutes les statues équestres du xv<sup>e</sup> siècle antérieures à Léonard est toujours contre nature et les lois de l'équilibre, aussi bien chez Verrocchio que chez Donatello, tandis que celle de Léonard, telle qu'elle est représentée dans les livres cités, est parfaitement juste : ce qui est pour nous une preuve définitive. Et cela d'autant plus, que cette préoccupation de Léonard paraît d'une manière évidente dans les nombreux dessins de chevaux qu'il nous a laissés, et qu'on peut voir, tant dans les recueils de Gerli et autres, que dans les collections de Londres, de Florence et de Venise, mais surtout dans le volume Vallardi dernièrement acquis pour le Louvre. Voir : *Disegni di Leonardo da Vinci posseduti da Giuseppe Vallardi dal medesimo descritti ed in parte illustrati* : Milano Agnelli, m dccc lv, in-4°. — Une inexactitude s'est glissée, à ce propos, dans la belle étude de M. Charles Clément, à l'endroit où il dit que ce monument n'est pas une création, le cheval de Léonard se rapprochant trop des statues équestres du Coléoni et du Gattamelata. Il nous paraît, bien au contraire, qu'il y a toute la différence qui peut exister entre un dessin pris sur nature et une image de convention d'après l'antique,

1. Le second exemplaire n'est, il est vrai, qu'un fragment avec deux seuls cavaliers.





FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE LÉONARD, GRAVÉ PAR GERLI.



pour la première fois. La planche n° 28 de son livre reproduit des dessins, griffonnés à la plume et nullement gravés au burin, de plusieurs chevaux qui n'ont aucun rapport avec ceux-ci. C'est Vallardi qui, dans une note ajoutée à la seconde édition de l'ouvrage de Gerli, a parlé, à la page 5 de la préface, de cette gravure qui ornait alors sa belle collection particulière dispersée depuis. En vérité, la méticuleuse exactitude des Allemands, tant vantée en pareille matière, fait ici complètement défaut à l'ancien conservateur du musée de Francfort ! Cette pièce, vraiment remarquable et qui est, nous n'hésitons pas à le proclamer, bien plus probablement de la main de Léonard que toutes les autres, fait maintenant partie de la collection de M. Angiolini, de Milan.

N<sup>os</sup> 9 et 10.

Le cabinet Durazzo, de Gênes, dans le carton n° 1, école romano-florentine possède, aux n<sup>os</sup> 98 et 99, sur une même feuille, collées en plein, deux gravures exécutées vers la fin du x<sup>v</sup> siècle. La première (n° 98) représente le BUSTE D'UN VIEILLARD dont la tête, légèrement tournée du côté droit, est coiffée d'un béret. Le dessin en est très-ferme, l'expression vivante. Les contours sont un peu lourds, et particulièrement les boucles de cheveux qui dépassent le béret ; la tête, le cou et le béret sont rendus par des traits d'une grande finesse, presque à ce degré même qu'on nomme en Italie *mezzamassa*. Les contours du buste sont seulement au trait. Ces traits sont tracés dans un seul sens, à peu près comme dans les gravures du Pollajuolo ; un trait oblique réunit les deux traits parallèles, mais plus fin et plus net que dans les gravures de cet artiste. De cette pièce il existe au Cabinet de Paris un exemplaire désigné sous le nom de : UN VIEILLARD AVEC UN BONNET. On l'avait attribuée à Léonard à cause du dessin qui approche de sa manière, mais on l'a rendue, nous croyons avec beaucoup de raison, à Mantegna. (5 p. h., 4 p. 4 l. larg.)

Le n° 99 dont parle Bossi représente aussi un BUSTE D'HOMME, mais plus âgé ; la tête, tournée d'un quart à gauche, est nue et presque chauve, avec une seule boucle de cheveux en haut du front. Le dessin et la gravure, quoique un peu plus finie, sont de la même main. (4 p. 11 l. h. ; 4 p. 5 l. larg.) Beaucoup de connaisseurs sérieux, entre autres le peintre Bossi, ont jugé cette pièce léonardesque, aussi bien que la précédente. Dans la collection Durazzo, elles sont données au Pollajolo, et le chevalier A. Merli, à qui nous devons d'en pouvoir donner ici la description, pencherait plutôt pour le Verrocchio. N'ayant pu obtenir une reproduction photographique de cette estampe et n'ayant pas été assez



heureux pour voir l'original, il nous est difficile de donner notre avis. Si cependant cette pièce est de la main qui a gravé le n° 9, il faudra la rendre aussi à Mantegna. C'est peut-être l'un des trois numéros 21, 22 et 23 de Passavant (vol. V, p. 77).

Notons en passant que Bartsch et Passavant ont avancé des opinions très-erronées sur cette célèbre collection Durazzo. Ce dernier, entre autres choses, dit que les nielles métalliques ainsi que le soufre de Finiguerra sont maintenant à Turin. Or, ces pièces si précieuses et connues dans l'Europe entière par les ouvrages de Cicognara et de Duchesne aîné sont toujours chez le marquis Durazzo. Il paraîtrait même que ce patricien génois, poussé à bout par les inexactitudes de Passavant, se déciderait enfin à publier le catalogue raisonné de sa collection. Si, comme nous n'en doutons pas, M. le chevalier Merli voulait se charger de cette besogne, nous l'assurons ici d'un succès dans le monde des iconophiles; cette collection Durazzo étant de premier ordre.

N<sup>os</sup> 11, 12, 13, 14, 15, 16.

Quant aux PANNEAUX ou DISQUES AVEC ENTRELACS, nous renvoyons le lecteur au volume [XVII<sup>e</sup> de la *Gazette*, p. 434, où nous en avons longuement parlé. On y trouvera les raisons qui nous ont induit à affirmer que l'invention, sinon la gravure de ces pièces, est due à Léonard et non pas à Albert Dürer comme voudrait le faire croire Passavant par les arguments les plus spécieux. Mariette aussi s'est trompé dans son *Abecedario*, quand il a dit que les dédales de Dürer sont mieux ordonnés et incomparablement mieux exécutés, car le dessin en est absolument le même. La différence consiste en ce que les originaux sont en taille-douce, tandis que les copies de Dürer sont gravées en relief sur bois et portent dans les coins des fleurons de son invention. Vasari qui reproche à Léonard d'avoir perdu son temps à dessiner ces nœuds de cordage, parle d'une seule gravure avec les mots *Leonardi Vici Achademia*; mais elles sont bien au nombre de six dans les cartons de l'Ambrosienne. Les commentateurs du Vasari (édition Le Monnier) se trompent également en disant qu'on a de ces entrelacs *une ancienne gravure sur bois qu'on assure exécutée par Léonard*, car c'est Dürer, nous le répétons, qui a dessiné sur bois les six ronds qu'on appelle *knoten*. Les planches d'après Léonard sont gravées sur cuivre.

N° 17 (haut. 40 p. 4 lig.; larg. 7 p. 3 lig.)

Le Musée Britannique et le Cabinet de Paris possèdent une TÊTE DE FEMME de grandeur presque nature, vue un peu plus que de trois quarts



et tournée à droite. La description qu'en donne Passavant est très-exacte, et nous y renvoyons le lecteur. A vrai dire, nous ne partageons pas complètement son enthousiasme pour cette pièce intéressante, mais peu agréable. Il n'y a rien de *léonardesque* dans ce dur profil, dans ces yeux hagards. Le costume est bien celui des dames florentines du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, mais la ferrennière en rosette de cinq pierres précieuses qui lui orne le front n'est pas un fait assez important pour évoquer le nom de Léonard. Passavant l'attribue au Verocchio. Nous penchons pour Giacomo Francia, dont nous retrouvons ici la finesse de burin sans moelleux. On dirait un buste pris dans une fresque de Ghirlandajo, ou un portrait de F. Raibolini dit le Francia, mais, dans tous les cas, cette figure est bien loin de Léonard.

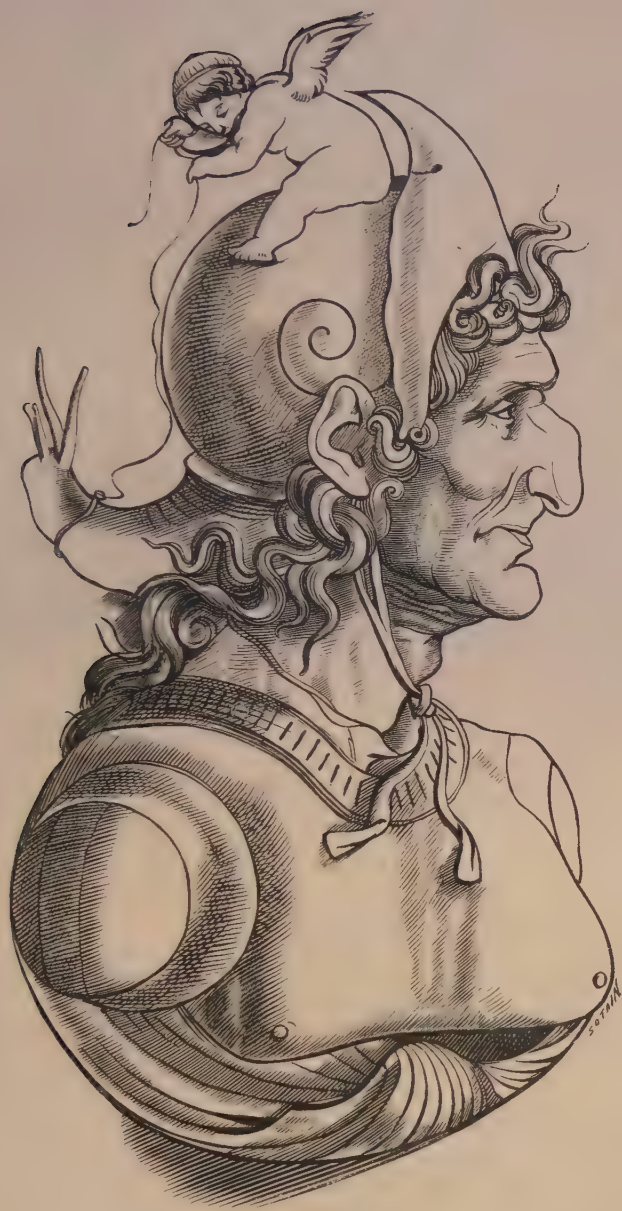
N<sup>os</sup> 48, 49 et 20.

Depuis plusieurs années nous avons remarqué dans la collection Angiolini de Milan deux gravures, très-singulières de composition et de format (5 p. 9 lig. haut. et 3 p. 2 lig. larg.), qui proviennent des collections Storck, Majno et Vallardi. La première nous montre DEUX PROFILS DE FEMMES tournées à droite et coiffées d'une façon très-fantastique : l'une d'une espèce de coquillage d'où sortent des boucles en coup de vent avec un voile artistement plié tombant de la nuque sur les épaules ; l'autre d'un oiseau aux ailes entr'ouvertes, dont la tête dépasse le front. Ces deux femmes tiennent un fruit. Cette estampe ne rappelle Léonard ni par les contours, ni par les airs de tête, et, si nous en parlons, ce n'est qu'à cause de son pendant :

UN BUSTE DE VIEUX GUERRIER sans bras, couvert d'une armure et soutenu par un coquillage. Sa tête est coiffée, en guise de casque, par la coquille d'un escargot, d'où s'échappent des touffes de cheveux très-abondantes, tant sur le devant que sur le derrière de la tête, où se redresse un escargot, tenu en laisse par un Amour assis à califourchon sur la coque, les ailes déployées, et tournant le dos. Le profil très-chargé, le nez en bosse, le menton de galoche, les petits yeux clignotants nous mettent en souvenir ces caricatures que Léonard aimait à prendre sur nature après avoir grisé des paysans. L'exécution rappelle le faire de Mantegna ou de J.-A. de Bresse. Si le dessin de cette pièce n'est pas de Léonard, il ne peut être que du Verocchio. En effet, cette estampe a un grand rapport avec le n<sup>o</sup> 2 de son œuvre dans Passavant (pag. 54 du V<sup>e</sup> vol.).

PORTRAIT D'UN HOMME SANS BARBE. Tête de profil à gauche, coiffée d'un casque fantastique. Un Amour, assis sur le casque, souffle dans une sarba-





BUSTE DE VIEUX GUERRIER.



cane ornée d'un petit drapeau <sup>1</sup> (collect. Wellesley, et maintenant au Musée Britannique). La forme toute particulière de cette pièce, qui est très-allongée en hauteur comme dans les deux précédentes, nous ferait croire que nous avons sous les yeux les fragments d'un jeu de cartes inconnu, dessiné et gravé par différents artistes florentins.

En parcourant un nombre assez grand d'anciens catalogues, nous avons souvent rencontré des pièces qu'on aurait pu, à la rigueur, faire entrer dans notre cadre; mais la manie des *additions au Peintre-graveur* d'A. Bartsch ne nous gagne pas assez pour imiter Passavant, qui vraiment, il faut bien le dire, va quelquefois beaucoup trop loin dans « l'art de couper un cheveu en quatre, » tandis que trop souvent ses descriptions sont loin d'être précises.

Bien des pièces, possédées par les riches et nombreuses collections de l'Allemagne et de l'Angleterre, pourraient certainement être ajoutées à notre catalogue. Mais nous n'avons pas eu la prétention d'être complet; nous n'avons voulu qu'apporter quelques pierres au grand monument biographique que nous désirons voir élever à la mémoire de l'immortel Léonard. Aux iconophiles allemands et anglais, nous laissons le soin de décrire leurs richesses, et nous prenons congé du lecteur pour qu'il ne dise pas que

Le secret d'ennuyer est celui de tout dire.

G. D'ADDA.

1. La collection Wellesley, dont la vente a eu lieu à Londres en 1860, possédait sous le n° 402 une *Tête de jeune homme sans barbe*, que son propriétaire attribuait à Léonard ainsi que le n° 401. Ces deux pièces sont maintenant chez sir Thomas Philips, dont le cabinet très-riche est, dit-on, inaccessible.





# VINCENNES

ET LES

## PORCELAINES FRANÇAISES.

---



CELUI qui collige et met en relief les éléments de l'histoire des arts semble parfois se laisser aller à l'hyperbole, lorsqu'il demeure encore au-dessous de la vérité ; dire que l'Europe intelligente du xvi<sup>e</sup> siècle fut profondément émue par l'apparition de la poterie orientale ; que pendant plus de cent ans les princes, les savants, les hommes de labeur, s'unirent dans des efforts communs pour conquérir le secret de cette poterie : tout cela paraît grossi, et ce n'est qu'exact.

Nous n'avons point à revenir ici sur la découverte de François I<sup>er</sup> de Médicis à Florence<sup>1</sup>, nous nous bornerons à montrer les travaux de la France et à en constater l'ardeur, d'après les témoignages fournis par les expositions récentes.

Les causes de cette ardeur étaient multiples : d'abord la porcelaine orientale, recueillie à titre de curiosité chez les grands, émerveilla par sa finesse, son éclat et sa translucidité. Quelle distance, en effet, entre cette poterie homogène, mince, sonore, lustrée, et la terre poreuse que dissimulait l'émail d'étain, et dont l'un des moindres défauts était une fragilité extrême jointe à un aspect robuste à l'excès !

Plus tard, le luxe porta les classes riches à meubler leurs tables de vaisselles importées du Japon et de la Chine ; on fit plus, on chargea les peintres héraldiques de tracer les cartons d'armoiries de chaque famille titrée, et ces cartons, expédiés en Orient, revenaient minutieusement

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 257.



copiés par les *hoa-peï*, et multipliés sur des pièces sans nombre. Ainsi des masses de numéraire allaient s'enfouir dans les contrées lointaines, et les hommes d'État se préoccupaient, à l'égal des industriels, de cette cause de ruine imminente.

Aussi, dès qu'un inventeur prétendait posséder le secret d'imiter la porcelaine orientale, il trouvait accueil dans les régions du pouvoir, et les privilèges les plus étendus lui étaient accordés. En 1664, c'était un sieur Claude Réverend, bourgeois de Paris, qui était autorisé, par lettres patentes, à fabriquer de la *faïence et contrefaire la porcelaine aussi belle et plus que celle qui vient des Indes orientales*. En 1673, un autre céramiste, Louis Poterat, sieur de Saint-Étienne, obtenait un privilège de trente ans pour créer, au faubourg de Saint-Sever, à Rouen, une fabrique de *porcelaine semblable à celle de la Chine* et de faïence façon de Hollande.

Ces essais n'arrêtaient point les chercheurs; un certain Pierre Chicanneau, de Saint-Cloud, travaillait avec ses enfants dès avant 1696, et à cette date, bien qu'il fût mort, ses héritiers étaient parvenus à faire « de la véritable porcelaine de la même qualité, plus belle et aussi parfaite et propre aux mêmes usages que la porcelaine de Chine et des Indes. » Un arrêt de 1702 permit à la famille Chicanneau d'exploiter avec privilège l'établissement de Saint-Cloud, devenu en effet une sérieuse entreprise industrielle.

Mais avant d'aller plus loin, examinons ce qu'étaient les porcelaines françaises et précisons le mérite de leur invention. Au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, la chimie naissait à peine et la géologie n'existait pas; des renseignements vagues, accompagnés d'échantillons insuffisants adressés par les missionnaires, voilà ce dont disposait la science; on chercha donc presque à tâtons; les verriers essayèrent de dévitrifier leurs produits pour en faire une fausse porcelaine; les émailleurs perfectionnèrent à la meule certaines pièces blanchies par l'oxyde d'étain; tout cela n'était pas même l'image de la poterie désirée.

Les céramistes furent plus heureux; à force de manipuler les marnes et les matières alcalines, ils trouvèrent une fritte, c'est-à-dire une masse susceptible de fondre entièrement à une haute température et de devenir translucide par une demi-fusion; en mêlant cette fritte à la craie et à une marne calcaire, ils en formèrent une pâte, rebelle il est vrai, difficile à travailler, mais qui, recouverte d'un vernis de silice et de plomb, imitait la porcelaine chinoise et se prêtait même mieux que celle-ci à la perfection de la peinture. Ainsi, sans kaolin, sans feldspath, c'est-à-dire en l'absence des *éléments essentiels* de la poterie chinoise,



on avait obtenu une céramique charmante que la découverte ultérieure des roches propres à donner la *pâte dure* n'a pu détrôner.

Ses commencements furent pourtant bien modestes; on se rappelle nos deux boîtes à épices, l'une à trois compartiments, l'autre divisée en deux et couverte; la pâte en est lourde, piquetée, déchirée au feu; le bleu qui les décore est semblable à celui des faïences et se rapproche surtout par le style du plateau armorié de M. de Bellegarde. Une salière ronde appartenant à M. Édouard Pascal annonce déjà quelque progrès; comme les deux autres pièces, elle est signée des lettres AP surmontées

\*  
d'une étoile. **A.P.** Nous avons pensé qu'il fallait considérer ces

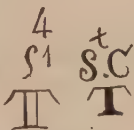
pièces comme les essais du potier Réverend; les porcelaines de Poterat sont beaucoup plus élégantes, plus parfaites, et si le fabricant rouennais fut représenté dans les vitrines de l'histoire du travail, c'est par le vase cylindrique à colonnes, de M. Paul Gasnault. Quelques personnes lui

attribuent, il est vrai, les deux salières à la marque  (collections

Gouellain et A. Jacquemart); mais ce monogramme ne semble point appartenir au privilégié de 1673; nous verrions là plutôt l'essai de quelque fabrique inconnue, et il y en a eu plusieurs avant celle des Chicanneau, soit à Passy, soit au faubourg Saint-Antoine.

A partir de 1695, on marche avec plus de certitude; les pièces mar-

quées de l'ombre de soleil  sont celles obtenues à Saint-Cloud


par Pierre Chicanneau et ses fils; celles aux chiffres  appar-

tiennent à la direction de Trou, marié à la veuve Chicanneau, et reçu lui-même dans la corporation des maîtres émailleurs-verriers-faïenciers (1706); il est même probable que ce signe remonte à 1698, époque à laquelle Martin Lister visitait la France et signalait les œuvres remarquables des Chicanneau, et surtout les pièces polychromes dont on a vu deux types signés à l'Exposition, soit le pot à crème qui nous appartient et le petit bol de M. Charles Davillier.


Un vase cylindrique de même genre, à figures et non signé, de ma-



gnifiques pièces bleues, telles que le plateau lobé et le pot à eau de M. Davillier, le légumier couvert de M<sup>me</sup> la marquise de Fénélon, manifestent l'époque de transition entre la succession Chicanneau et la direction de Trou; à la même période environ appartiennent les pièces faites à l'imitation du blanc de Chine, comme la poudrière à sucre de M. Gasnault, le petit seau à rafraîchir de M. Édouard Pascal et le délicieux ravier, moitié à reliefs, moitié décoré en bleu, de M. Paul Gasnault.

Le privilège accordé en 1702 aux héritiers Chicanneau fut comme le signal d'un redoublement d'efforts; de tous côtés on se mit à l'œuvre; en 1713, les frères Dorez ouvrent à Lille une usine dont les produits imitent ceux de Saint-Cloud, comme le démontrent diverses pièces qui nous appartiennent et qui se spécialisent par la lettre D ou l'L simple ou double, initiales du fabricant ou du nom de la ville  L.

Mais, vers 1725, un fait capital se manifeste; jusque-là les usines s'étaient soutenues par leurs propres forces et en obtenant de légères faveurs, telles que des exemptions de droits ou de faibles subsides. Seul, le duc d'Orléans, possesseur d'un laboratoire d'expériences à Bagnolet, s'était occupé de la recherche du secret de la porcelaine et avait voulu concourir, par ses conseils, aux progrès de l'œuvre des Chicanneau. Cette initiative ne devait pas demeurer stérile: les grands s'émurent; le prince de Condé, amateur illustre et renommé, conçut le projet d'avoir sa fabrique; il éleva donc à Chantilly, sous la direction de Ciquaire Ciroux, un établissement destiné à imiter la porcelaine dite *première qualité du Japon*, c'est-à-dire la poterie coréenne que nous avons appelée archaïque. Le prince aimait cette porcelaine, dont il avait réuni une collection remarquable, et l'on pourra juger des heureux efforts de Ciroux en voyant les pièces que possèdent MM. Paul Gasnault, comte de Beaussier, Lafaulotte, Charles Davillier, etc.

Un fait digne de remarque, c'est que, pour mieux rivaliser avec le blanc mat de l'original, Ciquaire Ciroux imagina de poser sur sa pâte tendre un émail stannique, et qu'il s'éloigna ainsi des routes suivies par ses devanciers. Un cor de chasse  fut d'ailleurs la marque constante de Chantilly.

Dix ans plus tard, en 1735, une nouvelle usine patronnée, celle du duc de Villeroy, s'éleva à Mennecey par les soins d'un nommé François Barbin; celui-ci cherchait évidemment à se rapprocher des pratiques de Saint-Cloud; sa pâte est laiteuse, très-translucide et vernissée au plomb; il aborde aussi les émaux vifs et chauds imitant ceux de la Chine; seule-



ment, s'il compose des sujets à personnages, il leur imprime ce caractère particulier adopté par le *xviii<sup>e</sup>* siècle ; en un mot, il multiplie les *Chinois de paravent*. Rien de plus remarquable, dans ce genre, que deux seaux appartenant à M. Charles Davillier. Mais, le style oriental fut abandonné plus tard pour la décoration à fleurs, telle que nous la montre la jolie saucière à anses, exposée par M. Paul Gasnault.

La marque invariable de Mennecey se compose des lettres D. V. peintes en couleur ou gravées en creux dans la pâte *D.V.* ; on la

trouve non seulement sur les vases, mais encore sur les figurines et les groupes blancs ou coloriés ; les deux statuettes de jardinières appartenant à M. Gasnault et à nous sont des blancs vernissés destinés à être décorés en couleurs, et qui n'ont pas reçu leur dernière parure.

Nous voici à 1740, et un grand mouvement va s'accomplir ; nos voisins ont marché comme nous ; depuis 1708, l'Allemand Böttcher a découvert, en Saxe, le secret de la vraie porcelaine à pâte dure ; l'Angleterre a créé une porcelaine tendre *naturelle*, dont la réputation commence à s'établir chez nous ; l'administration se sent menacée ; elle comprend l'intérêt qu'il y a pour elle à diriger et à protéger fortement l'industrie française en créant une rivalité sérieuse aux usines étrangères.

Deux ouvriers du nom de Dubois, sortis de la fabrique de Saint-Cloud, viennent alors proposer à M. Orry de Fulvy, intendant des finances, de lui faire connaître le secret de la porcelaine et d'exploiter ce secret moyennant certains secours pécuniaires. Des ouvertures aussi séduisantes devaient être accueillies ; avec l'autorisation de M. Orry, ministre de Louis XV et frère de l'intendant, les Dubois furent installés dans un laboratoire au château de Vincennes ; dans l'espace de trois ans, ils dépensèrent soixante mille francs en essais infructueux et finirent par se faire chasser pour des actes réitérés d'inconduite. Parmi les ouvriers placés sous leurs ordres il se trouvait un homme intelligent et actif nommé Gravant ; il avait aperçu dans les expériences auxquelles il concourait les germes d'une découverte importante ; il continua les recherches et obtint bientôt une porcelaine *artificielle* ou *tendre* particulière, dont il livra la composition à M. Orry de Fulvy. Celui-ci, avec le concours de son frère, forma, pour exploiter la découverte, une compagnie composée de huit commanditaires, et garantie pendant trente années par un privilège exclusif délivré sous le nom de Charles Adam. Voici quelques-uns des passages de l'arrêt du conseil, rendu le 24 juillet 1745, en faveur de cette compagnie :



« Sur la requête de Charles Adam, contenant que le désir que l'on a eu de fabriquer en France des porcelaines de même qualité que celles qui se font en Saxe, pour dispenser les consommateurs de ce royaume de faire passer leurs fonds dans le pays étranger pour se procurer cette espèce de curiosité... Sa Majesté a favorisé divers établissements et notamment celui que le sieur Dubois avait formé à Vincennes, qu'elle a bien voulu autoriser, en lui permettant de se servir des logements situés dans la cour de la surintendance des bâtiments audit château..... Il ose encore représenter qu'il est d'autant plus avantageux pour l'État qu'il ait réussi, qu'un nouvel établissement qui vient de se former en Angleterre d'une manufacture de porcelaine, qui paraît plus belle que celle de la Saxe par la nature de sa composition, occasionnerait la sortie de fonds considérables de la France..... A cette faveur, le suppliant prie Sa Majesté de lui en accorder une nouvelle..... c'est de lui accorder par un brevet l'usage des bâtiments absolument inutiles situés dans l'enceinte du château de Vincennes, tels que ceux de la cour de la surintendance, du manège couvert et de la ménagerie située à Belair. »

Que de faits dans ces courtes citations ! Charles Adam est le représentant d'une société commerciale ; il réclame et obtient non-seulement un privilège, mais encore les bâtiments nécessaires pour l'établissement de la nouvelle usine destinée à lutter contre les fabriques allemandes et anglaises.

Or, quelle était la principale ressource des intéressés ? S'agissait-il de créer des vases de luxe, de fournir la riche vaisselle des grands ? Non, dans ses proportions d'abord restreintes, la manufacture visait aux productions faciles et fructueuses. Ce n'est pas qu'on n'essayât de faire surgir quelques œuvres d'art, tout en consacrant les forces vives à la multiplication des fleurs en relief, indispensable accompagnement des girandoles et des lustres en bronze ciselé. Gravant faisait les pâtes et couvertes ; le procédé des couleurs avait été acheté à un sieur Caillat ; le frère Hippolyte, de Saint-Martin-des-Champs, céda le secret de la dorure, et en 1746, lorsque le célèbre chimiste-métallurgiste Hellot entra dans la fabrique, de sensibles progrès marquèrent les ouvrages livrés au public. Quant aux peintres, sortis la plupart des ateliers de l'émaillerie mourante ou de ceux où l'éventaillerie prodiguait ses gouaches faciles, ils apportaient là une pratique purement ornementale.

Aussi la contrefaçon surgit immédiatement ; partout la pâte obéissante se roulait en pétales sous les doigts des femmes ; mêlées à une couverte fluide, les couleurs empruntées aux oxydes métalliques se fondaient en teintes suaves et rendaient, avec l'apparence de la vie, les



anémones doubles, les pavots laciniés, les roses, les tubéreuses et les narcisses. Charles Adam fatiguait le pouvoir de ses incessantes doléances, criant à la ruine en présence de ces faussaires insaisissables dont le travail inondait la capitale.

Un arrêt du conseil fut rendu le 19 août 1747 pour remédier au mal ; il y était fait défense aux ouvriers de Vincennes, sous des peines sévères, de quitter la manufacture et de porter ailleurs les connaissances pratiques qu'ils y auraient acquises.

Le progrès continuait pourtant : comme dans ces machines où la force est doublée par la puissance du mouvement, le seul fait de l'existence des produits livrés au public entraînait Charles Adam à créer mieux et plus. M. Orry de Fulvy n'existait plus, mais l'administration qu'il avait organisée sur des bases restreintes se développait rapidement ; en 1750, voici quelle était sa composition : le sieur Boileau, préposé à la comptabilité, prenait le titre de directeur ; Duplessis, orfèvre du roi, fournissait les modèles ; Bachelier avait la direction de toutes les parties d'art. Les sculpteurs-modéleurs étaient : Auger, Chabry et Lasalle ; les jeteurs de moules en plâtre : Michelin et Champagne ; les mouleurs : Gallois et Moyer ; les tourneurs : Vaudier, Corne, Goffart, De l'Atre, Gravant neveu ; les répareurs : Chenot, chef, Grémont, Chanou, Balidou, Wagon, Henry, le Maître, Lucas, Jame, Beausse, Varion, Misera, Paris, Melsens, l'Auvergnat, Gerin, Gambier, Joseph, femme Grémont, femme Wagon, Desnoyers, Goffart cadet, Gillotin, Marion, De l'Atre cadet et Louis ; les peintres : Capelle, Armand cadet, Thevenet, Armand aîné, Taunay, Cation, Cardin, Xowret, Chevalier, Yvernel, Touzez, Tabury, Pigal, Binet, femme Capelle, femme Bailly, Bardet.

Ce tableau est significatif ; il démontre la pensée industrielle et l'intention décorative des organisateurs de l'usine ; l'orfèvre Duplessis, inspirateur des formes ! Bachelier, le peintre d'animaux, de natures mortes et de trumeaux, le directeur artistique ! Aussi, que faisait-on ? Des imitations de la porcelaine chinoise ; des services ornés de fleurettes et bouquets bien plus voisins des étoffes brochées que de la nature ; autant les modéleurs de fleurs cherchaient à rivaliser avec la texture et les accidents de la fibre végétale, autant les peintres se montraient indifférents à l'imitation rationnelle, dessinant de pratique et modelant par le procédé que les éventailistes appelaient *retranché*, c'est-à-dire au moyen de hachures de couleurs vives. Une bouquetière, appartenant à M. le duc de Martina, est certainement l'une des premières œuvres de ce genre.

Quant au chimiste Hellot, aidé de Bailly et Jouenne, il cherchait les couleurs de grand feu, destinées à être étendues en fonds, et ne tardait



point à trouver ce magnifique bleu, dit *bleu de roi*, plus profond et plus pur qu'aucun ton chinois, et le violet-pensée, dont la teinte le dispute au velours.

Gravant, vrai céramiste, poursuivait la perfection des blancs, soit dans les groupes en biscuit, soit dans des vases ornés de reliefs, copiés de la Chine; on peut voir dans la collection de M. le baron Dejean une tasse entourée des branches du pêcheur symbolique oriental; la marque seule peut permettre de connaître son origine réelle. Il nous serait impossible de faire comprendre, par une simple description, la splendeur des pièces montées à fleurs; une seule œuvre de ce genre, aussi éblouissante par son volume que par la perfection des détails, nous est connue pour l'avoir étudiée chez M<sup>me</sup> la baronne Salomon de Rothschild : le mélange du bronze ciselé, assoupli en branches flexibles, en feuilles mouvementées qu'animent les reflets de l'or moulu, avec les corolles veloutées ou luisantes dont les tons semblent ravivés par la vapeur halitueuse d'une matinée de printemps, forme l'ensemble le plus élégant, le plus voluptueux qu'on ait pu rêver pour la décoration des hôtels galants du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Et pour mieux prouver qu'il ne s'agissait là que de fabrication et d'industrie, disons un mot de la rétribution allouée aux principaux agents de la production : le directeur, Boileau, avait deux mille livres; Duplessis devait consacrer quatre jours par semaine à la manufacture, et il recevait trois mille six cents livres; Bachelier n'allait à Vincennes que quatre fois par mois, et ses appointements étaient fixés à deux mille quatre cents livres.

Le capital social montant à quatre cent quatre-vingt-cinq mille livres et partagé en cent quatre-vingt-quatorze actions de deux mille cinq cents livres se trouvait distribué ainsi en 1751 :

	Actions.
Le s <sup>r</sup> Bonfils. . . . .	7
Bouillard. . . . .	7
De Verdun. . . . .	7
Les créanciers de la succession de M. de Fulvy. . . . .	46
Ledit s <sup>r</sup> de Verdun, comme représentant des propriétaires donnés par feu M. de Fulvy. . . . .	37


#### INTÉRESSÉS PAR CESSION.

Les ss <sup>rs</sup> Ubelisky et Gaudet. . . . .	46
Le Roy. . . . .	25
De Saint-Martin. . . . .	25
Souchet de Bisseaux. . . . .	42
Calabre. . . . .	42
Total. . . . .	494



Malgré ces ressources, Charles Adam continuait à se plaindre et déclarait la manufacture perdue; pour en finir avec lui, on révoqua son privilège par un arrêt du 8 octobre 1752; le 19 août suivant, ce privilège fut transféré à Éloy Brichard, homme plus habile ou plus hardi, qui commença la transformation de l'établissement; il y fit intéresser le roi pour un tiers, fit déclarer par lettres patentes que l'usine prendrait le titre de *Manufacture royale de porcelaine de France*, et que la marque obligatoire des produits serait composée de deux L entrelacés.

Cette dernière disposition a une très-haute valeur au point de vue de la curiosité, disons même de l'histoire. Depuis les premiers travaux de Vincennes, le chiffre de Louis XV était appliqué sous les pièces : c'étaient les

deux L plus ou moins enjolivés, parfois avec un point au milieu  ;

lorsque ce chiffre devint officiel, on plaça au centre une lettre équivalent à une date; A désigna la première année, ou 1753; B la seconde, et ainsi de suite.

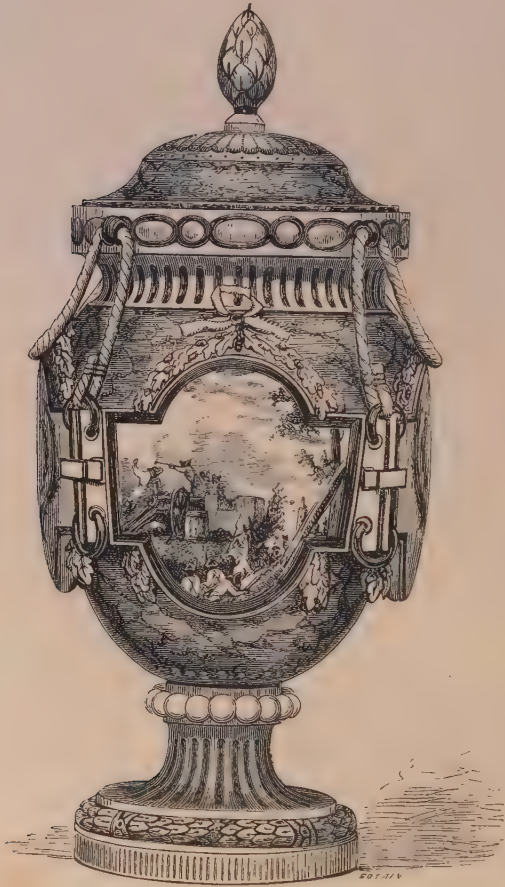
Or il se dessine, par ce fait seul, deux groupes de produits correspondant aux deux administrations de Charles Adam et d'Éloy Brichard. Le premier, particulièrement commercial, a pour base les fleurs en relief; si la *vaisselle* y apparaît à l'état de fabrication à peu près courante, on remarque les préoccupations diverses de l'autorité dirigeante. Les décors chinois archaïques, les fleurs de pratique tels que les employait la Saxe, se balancent en proportions égales; les pièces plates ont le bord cancellé, treillissé en relief, ou orné de grappes ou de bouquets en saillie alternant avec les oiseaux ou les fleurs jetées. Les collections de Sèvres, celle de M. Léopold Double, offrent de curieux échantillons de ces tâtonnements dus à des artistes encore inexpérimentés. Quant aux vases d'apparat, ils surgissent de loin en loin pour constater, aux yeux de l'autorité protectrice et des intéressés puissants, que le progrès s'accomplit et promet une riche moisson à venir. L'un des plus curieux est déjà connu de nos lecteurs; ils en trouveront la gravure à la page 204 du XIX<sup>e</sup> volume de ce recueil; le ton bleu de roi agatisé s'y essaye en fonds partiels relevés d'un vermiculé d'or; les réserves renferment des bouquets déjà grassement peints, et, comme pour montrer l'union intime de tous les genres de la fabrique, des fleurs finement colorées saillaient en festons sur leurs tiges détachées et, après avoir formé au vase des anses gracieuses, viennent s'épandre encore sur les côtés du piédouche.

Cette délicieuse pièce, appartenant à M. Double, fut comme le type d'un genre que nous retrouvons dans les collections de M. le duc de Mar-



tina, M. le comte de la Béraudière, MM. Féral-Cussac, Ch. Davillier, M<sup>me</sup> la marquise de Fénélon, M<sup>lle</sup> Grandjean, etc.

Vers le même temps, le décor vraiment français se manifestait encore dans des œuvres capitales, comme le plateau ovale à reliefs rocaille



VASE DIT DE FONTENOY.

Collection de M. Double.

et ombilic, du cabinet L. Double; des oiseaux sur terrasse, des groupes de coquillages et poissons sont semés au pourtour, et le riche destinataire de ce beau travail n'avait point hésité à le faire encadrer d'une bordure d'or où le ciselet de l'orfèvre a fouillé de délicats rinceaux d'acanthé et de gracieuses arabesques.

Parmi les singularités de cette époque, citons les dessins en camaïeu



rose, création issue sans doute d'une mode impérieuse, puisqu'elle semble en opposition avec les lois du progrès.

Ce goût des couleurs tendres va d'ailleurs donner naissance à des fonds aujourd'hui singulièrement prisés, c'est-à-dire le rose improprement appelé *rose Dubarry* et le bleu turquoise. Le premier se montre sur de précieux vases de la collection L. Double, faits pour consacrer le souvenir de la bataille de Fontenoy. Sur un beau rose marbré de bleu et d'or saillaient, au pourtour, des médaillons retenus par des chaînes et où figurent deux épisodes de la bataille et des emblèmes de victoire; des cordes pendent et se rattachent aux hanches en tranchant par leur blancheur sur les riches peintures de la panse; tout cela est gracieux, élégant, et doit être de 1746 environ, car ce n'est pas plusieurs années après la glorieuse campagne de Louis XV qu'on aurait imaginé de composer ces petits monuments.

On voit donc qu'il ne s'agit là ni de M<sup>me</sup> Dubarry ni probablement de M<sup>me</sup> de Pompadour, à peine arrivée au pouvoir, mais d'une évolution toute naturelle dans les progrès des chimistes de Sèvres. Le bleu turquoise lui-même fut trouvé en 1752 par Hellot; il plut tellement au monarque, qu'on s'empressa, à la cour, de le qualifier de bleu de roi; mais l'appellation existait déjà et elle demeura appliquée au bleu de cobalt profond, l'une des plus splendides parures de la porcelaine française.

Nous verrons bientôt à quelles rigueurs on eut recours pour recueillir le fruit de ces conquêtes.

Des découvertes aussi recommandables étaient bien faites pour entraîner l'administration de Vincennes dans une voie puissamment indiquée par les tendances d'une société légère, spirituelle et curieuse. Veut-on avoir une idée de ces tendances, ouvrons au hasard un livre de Crébillon fils et voyons comment il fait converser la comtesse de S\*\*\* avec un élégant marquis :

« Parbleu ! vous avez là une garniture de cheminée superbe. Ces cabinets de la Chine sont charmants. Est-ce de la rue du Roule ? Pour moi je suis fol de cet homme-là : tout ce qu'il vend est d'une cherté et d'un rare !... — Mais oui, dit la comtesse, cela est assez bien choisi. — Comment, dit le marquis, il y a un goût divin dans tout cela ; voilà des Magots de la tournure la plus frappante, entre autres celui-ci ; il ressemble comme deux gouttes d'eau à votre benêt de mari. — Ah ! paix, dit la comtesse, respectons sa mémoire ; j'ai une affaire entamée avec lui... »

Cela est du roman, mais voici l'histoire : on sait quelle influence eut



sur l'établissement des porcelaines de France la favorite artiste qui gouverna le prince de 1745 à 1764 ; or cet aperçu de ses dépenses prouvera l'importance du mouvement de la curiosité au xviii<sup>e</sup> siècle :

- 111,945 livres de morceaux de vieux laque ;
- 150,000 livres de porcelaines anciennes ;
- 400,000 livres de pierres gravées par Le Guay ;
- 400,000 livres de médailles d'or et d'argent ;
- 60,000 livres de tableaux et fantaisies, etc.

Aussi l'exemple de la France gagnait l'étranger ; en 1754, l'impératrice de Russie voulut, elle aussi, posséder des spécimens de cette merveilleuse porcelaine dont la réputation grandissait en Europe ; elle commanda un service complet où l'éclat des fonds partiels et des décors s'unissait aux plus suaves peintures et à des imitations de camées antiques. On n'avait point calculé les frais, et lorsque le quart d'heure de Rabelais sonna, l'étonnement fut peut-être égal de la part du demandeur et de l'établissement producteur : il s'agissait de solder ces élégances par la somme de trois cent soixante mille livres ; grand émoi ; la diplomatie s'en mêla ; il y eut échange de notes et de correspondances ; mais, après élucubration d'un mémoire soigneusement retouché de la main même du ministre, il fut prouvé à la souveraine de l'empire du Nord qu'un chef-d'œuvre unique, auquel avaient dû travailler toutes les illustrations céramiques de la première nation du monde, était donné au prix qu'on en avait demandé. De toutes les notes, la seule qui resta fut donc celle à payer.

Tout ce bruit avait, on le conçoit, augmenté le renom de l'usine française ; les murailles hospitalières de Vincennes devenaient trop étroites pour le personnel qui s'y trouvait renfermé ; et puis l'on n'était pas chez soi ; la compagnie acheta, sur la route de Versailles et à mi-chemin de la capitale, la maison et le parc du musicien Lully ; elle y fit construire, sur un plan qui parut colossal, les bâtimens où, en 1756, les divers services crurent s'installer à toujours avec les aises convenables. Aujourd'hui ces bâtimens en ruine sont devenus insuffisants à leur tour, et la manufacture va les abandonner pour être mieux, dit-on.

ALBERT JACQUEMART.





## ESSAI

D'UN

CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE GRAVÉ ET LITHOGRAPHIÉ

DE

## FRANCISCO GOYA<sup>1</sup>

(CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

---

### SUJETS RELIGIEUX.

(N<sup>os</sup> 227 à 229.)

227. *La fuite en Égypte*. — Eau-forte, signée à droite : Goya, inv<sup>t</sup> et fecit.

Dim. : haut., 425 mill.; larg., 89 mill.

Cette petite pièce, assez rare, est très-probablement la première qu'ait gravée Goya ; elle est loin de donner à pressentir ce que sera un jour le talent du maître.

228. *Saint François de Paule*, en buste, les yeux levés au ciel ; il porte une longue barbe blanche. — Eau-forte signée à gauche, dans la marge du bas : Goya f<sup>t</sup>.

Dim. prises aux témoins du cuivre : haut., 32 mill.; larg., 95 mill.

1<sup>er</sup> état, avec le mot *caritas* écrit à rebours. Épreuve au Cab. des estampes.

2<sup>e</sup> état, avec le mot rétabli dans l'autre sens. Les épreuves anciennes de cet état sont tirées sur du papier très-fort. Elles ne sont pas rares.

La chalcographie de Madrid tire encore des épreuves de ce cuivre qui est sa propriété ; les plus récentes sont obtenues sur papier satiné très-blanc.

229. *Saint Isidore*, patron de Madrid ; le saint, agenouillé, regarde le ciel les bras étendus ; au fond, deux bœufs sous le joug. Le cadre est formé par deux troncs d'arbres. — Eau-forte signée à l'angle inférieur de gauche : Goya f.

Dim. : haut., 234 mill.; larg., 468 mill.

Épreuve, très-probablement unique, dans la collection Carderera.

1. Voir t. XXIII, p. 191 et 382 ; t. XXIV, p. 169 et 385.



## SUJETS D'APRÈS VELAZQUEZ.

## GRANDES PIÈCES.

(N<sup>os</sup> 230 à 237.)

230. *Felipe III*, portrait équestre dirigé vers la droite, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Felipe III, rey de España. Pintura de D. Diego Velazquez del tamaño del « natural en el real palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Francisco Goya, « pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 380 mill.; larg., 340 mill.

231. *Margarita de Austria*, portrait équestre dirigé vers la gauche avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« D<sup>a</sup> Margarita de Austria, reyna de España, muger de Felipe III. Pintura de « Diego Velazquez, del tamaño del natural, en el real palacio de Madrid, dibujada « y grabada por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778.

Eau-forte. — Dim. : haut., 370 mill.; larg., 342 mill.

232. *Felipe IV*, portrait équestre dirigé vers la droite, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Felipe IV, rey de España. Pintura de D. Diego Velazquez, del tamaño del « natural, en el real palacio de Madrid, dibujada y grabado por D. Francisco Goya, « pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 370 mill.; larg., 345 mill.

1<sup>er</sup> état, avant l'inscription. Épreuve dans la collection Carderera.

233. *Isabel de Borbon*, portrait équestre dirigé vers la gauche, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« D<sup>a</sup> Isabel de Borbon, reyna de España, muger de Felipe IV. Pintura de D. Diego « Velazquez, del tamaño del natural, en el real palacio de Madrid, dibujada y « grabada por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 370 mill.; larg., 345 mill.

1<sup>er</sup> état, avant l'inscription. Épreuve dans la collection Carderera.

234. *D. Baltasar Carlos*, portrait équestre du jeune prince, monté sur un poney : lancé au galop et tourné vers la gauche, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« D. Baltasar Carlos, principe de España, hijo del rey D. Felipe IV. Pintura de « D. Diego Velazquez, del tamaño del natural, dibujada y grabada por D. Fran- « cisco Goya, pintor, 1778. »

Eau-forte. — Dim. : 348 mill.; larg., 220 mill.

1<sup>er</sup> état, avant l'inscription. Une épreuve figurait dans le catalogue de la vente H. de la Salle (1856), avec une épreuve d'essai de l'Ésope (n<sup>o</sup> 240), imprimée au verso.

235. *Don Gaspar de Guzman*, portrait équestre dirigé vers la gauche, avec l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Don Gaspar de Guzman, conde de Olivares, duque de Sanlucar, etc. Pintura « de D. Diego Velazquez, del tamaño del natural, en el real palacio de Madrid, « dibujada y grabada por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 372 mill.; larg., 343 mill.



Les cuivres des pièces équestres existent encore à la chalcographie de Madrid. Les épreuves contemporaines du maître et tirées sur papier fort se distinguent facilement des modernes, obtenues sur papier vélin très-blanc.

236. *Las Meninas*. — Velazquez, peignant le portrait de l'Infante Marguerite-Marie, entourée de ses menines. A gauche est Velazquez; au milieu l'Infante, à laquelle une fille d'honneur présente, à genoux, une tasse pleine d'eau; à droite, une soconde fille d'honneur; au premier plan, une naine et un nain qui donne un coup de pied à un gros chien couché en travers; derrière ces figures, une dame d'honneur en costume de deuil s'entretient avec un officier du palais; au fond, un personnage ouvre une porte. Dans un miroir se reflètent les images de Philippe IV et de sa femme.

Eau-forte. — Dim. prises à la bordure : haut., 360 mill.; larg., 300 mill. Dim. prises aux témoins du cuivre : haut., 470 mill.; larg., 360 mill.

Nous ne connaissons que sept épreuves de cette curieuse eau-forte qui ne porte ni signature ni inscription; l'une d'elles, provenant, dit-on, de la collection Cean Bermudez, et qui fait partie du Cabinet royal des estampes, à Berlin, est tirée en double des deux côtés d'une même feuille, en sanguine, d'une face, et en noir de l'autre.

On a prétendu que Goya brisa cette planche, mécontent sans doute de sa lutte avec le chef-d'œuvre qu'il voulait reproduire; mais D. V. Carderera déclare que ce fut de dépit d'avoir laissé mordre trop longtemps en voulant renforcer l'eau-forte de tons d'aqua-tinte; il a vu, du reste, l'unique épreuve tirée après cet accident, elle appartenait au général anglais Meade qui a résidé longtemps à Madrid.

237. *Baco coronando à los borrachos*. — Bacchus couronnant un ivrogne; des buveurs les entourent, tenant dans leurs mains des verres et des vases pleins de vin. On lit l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Pintura de D. Diego Velazquez, con figuras del tamaño del natural, en el real « palacio de Madrid, que representa un Baco fingido coronando algunos borra- « chos, dibujada y grabada por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. prises aux témoins du cuivre : haut., 435 mill.; larg., 320 mill.

Nous ignorons ce qu'est devenu ce cuivre dont la chalcographie n'a tiré d'épreuves en aucun temps; toutes celles que nous connaissons sont contemporaines du maître.

## SUITE DES SUJETS D'APRÈS VELAZQUEZ.

### PETITES PIÈCES.

(N<sup>os</sup> 238 à 245.)

238. *Un infant d'Espagne*<sup>1</sup>, vêtu d'un costume noir et un fusil à la main; à ses pieds un chien. On lit l'inscription suivante dans la marge du bas :

« Un infante de España. Pintura de Velazquez del tamaño natural en el real « palacio de Madrid, dibuxo y grabado por Francisco Goya, pintor. »

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. — Dim. : hauteur, 255 mill.; larg., 126 mill.

1. Cean Bermudez donne à cet infant le nom de D. Fernando.



1<sup>er</sup> état, à l'eau-forte pure et avant l'inscription. Épreuve dans la collection Carderera.

2<sup>e</sup> état, avant l'inscription; les parties sombres du costume de l'enfant, les terrains et les fonds ont reçu l'aqua-tinte. Épreuve dans la collection Carderera.

3<sup>e</sup> état, après l'inscription.

Les épreuves modernes de cette planche, propriété de la chalcographie royale de Madrid, sont tirées sur papier vélin très-blanc.

239. *Menippe*. — Un homme debout, riant, tourné à droite et se drapant dans un manteau; la tête est couverte d'un large feutre; à terre, un gros volume ouvert, un rouleau de papier et un livre; au fond, une cruche sur un banc. Le mot *Menippus* se lit au haut de la planche, à gauche. La marge du bas porte l'inscription suivante :

« Sacada y grabada del quadro original de D. Diego Velazquez que existe en el real palacio de Madrid, por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. Representa a Menipo filosofo de la statura natural. »

Eau-forte. — Dim. prises aux témoins du cuivre : haut., 305 mill.; larg., 220 mill.

1<sup>er</sup> état, avant toute inscription dans la marge du bas. Épreuve dans notre collection.

2<sup>e</sup> état, avec l'inscription suivante :

« Menippo filosofo. Pintura de D. Diego Velazquez que esta en el palacio real de Madrid, grabada por D. Francisco Goya, pintor, año 1778. »

A la hauteur de la 1<sup>re</sup> ligne, et presque cachés par les premiers et les derniers mots, on lit encore, très-légèrement gravés à la pointe, à chaque angle inférieur de la planche les noms d'auteurs ainsi disposés : à droite, Diego Velazquez; à gauche, F. G. — Nous ignorons s'il n'existe pas quelque épreuve tirée seulement avec ces noms d'auteurs. Elle constituerait nécessairement un état antérieur à celui que nous citons et dont une épreuve figure dans la collection Carderera.

3<sup>e</sup> état, avec l'inscription actuelle.

Cette planche existe encore à la chalcographie de Madrid; les épreuves modernes sont tirées sur papier vélin très-blanc.

240. *Esopé*. — Un homme debout, dirigé vers la gauche, la tête découverte; sous son bras droit il retient un livre, la main gauche se perd dans les plis d'une sorte de longue robe de chambre ouverte par devant; à terre, un baquet dans lequel trempe du linge. Au haut de la planche, à droite, on lit : *Æsopus*, et dans la marge du bas :

« Sacada y grabada del quadro original de D. Diego Velazquez que existe en el real palacio de Madrid, por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. Representa a Æsopo el fabulador de la statura natural. »

Eau-forte. — Dim. prises aux témoins du cuivre : haut., 300 mill.; larg., 220 mill.

1<sup>er</sup> état, avant toute inscription dans la marge du bas. Une épreuve de cet état, tirée au verso de la planche représentant l'Infant D. Baltasar Carlos, figurait au catalogue de la vente H. de la Salle (1856).

2<sup>e</sup> état, avec l'inscription suivante :

« Esopo el fabulador. Pintura de D. Diego Velazquez que es en el palacio real de Madrid, grabada por D. Francisco Goya, pintor, año de 1778. »

Sous la 1<sup>re</sup> ligne, et à chaque angle de la planche, on lit encore, légèrement gravés à la pointe, les noms d'auteurs disposés ainsi : à gauche, Diego Velazquez;



à droite, F. G. — Comme pour le Ménippe, nous ignorons s'il n'existe pas quelque épreuve tirée avec les noms d'auteurs seulement. Épreuve collection Carderera.

3<sup>e</sup> état, avec l'inscription actuelle.

Les tirages de la Chalcographie sont obtenus sur papier vélin très-blanc.

241. *Barberousse*<sup>1</sup>, debout, dirigé vers la gauche, d'une main il tient une épée nue, de l'autre un fourreau. On lit dans la marge inférieure ;

« Barbaroxa. Pintura de Velazquez del tamaño natural en el real palacio de « Madrid, Dib<sup>o</sup> y grab<sup>o</sup> por F. Goya pintor. »

Eau-forte mêlée d'aqua-tinte. — Dim. : haut., 262 mill.; larg., 140 mill.

1<sup>er</sup> état, à l'eau-forte pure et avant toute inscription. — Deux épreuves existent dans la collection Carderera, l'une d'elles offre, au verso, un essai en sanguine de la pièce n<sup>o</sup> 242.

2<sup>e</sup> état, avant l'inscription; les parties sombres du vêtement, les fonds et les terrains ont reçu l'aqua-tinte. — Épreuve collection Carderera.

3<sup>e</sup> état, avec l'inscription.

Les épreuves modernes tirées par la Chalcographie de Madrid qui possède ce cuivre, sont obtenues sur papier vélin très-blanc.

242. *Un vieux gentilhomme*, debout, la main droite appuyée sur une canne, la gauche sur la garde de son épée; à terre, des armes, une grenade et un mousquet.

Eau-forte. — Dim. : haut., 255 mill.; larg., 144 mill.

De cette pièce, très-rare, nous ne connaissons que trois épreuves : deux dans la collection Carderera, l'une tirée en noir, et l'autre en sanguine au verso d'une épreuve de Barberousse; la troisième, tirée également en sanguine, est au Cabinet des estampes du British Museum.

243. *Un vieil alcade*, debout, en manteau court, le col entouré d'une large fraise, il porte son chapeau d'une main et de l'autre une liasse de papiers. La longue canne ou *vara* qu'il retient de son bras gauche nous fait croire que le personnage représenté est celui que Cean Bermudez appelle l'alcade Ronquillo.

Eau-forte. — Dim. : haut., 250 mill.; larg., 142 mill.

De cette rarissime pièce, nous ne connaissons d'autre épreuve que celle qui fait partie de la collection Carderera.

244. *Un nain assis*, les poings sur les cuisses. — On lit dans la marge du bas :

« Sacada y grabada del quadro original de D. Diego Velazquez en que representa « al vivo un enano, del S. Felipe IV, por D. Francisco Goya pintor. Existe en el « palacio de Madrid, año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 208 mill.; larg., 148 mill.

1<sup>er</sup> état, avant toute inscription. — Épreuve collection Carderera.

2<sup>e</sup> état, avec les noms d'artistes très-légèrement gravés à la pointe dans la marge inférieure et disposés ainsi : à gauche, Diego Velazquez, et à droite, F. G. — Épreuve, collection Carderera.

1. L'attribution du tableau d'après lequel Goya grava son eau-forte vient d'être récemment l'objet, de la part de l'administration du musée de Madrid, d'une modification que nous croyons intéressant de signaler; cette attribution a été retirée à Velazquez et reportée, mais sous forme dubitative, à Alonzo Cano.

Le tableau catalogué sous le n<sup>o</sup> 127 n'est-il donc que la copie d'un original disparu de Velazquez, ou serait-ce que Velazquez, malgré l'assertion de Cean Bermudez, n'a jamais peint le *Barbaroja*? C'est à l'administration du musée de Madrid qu'il appartient de résoudre ces questions que soulève naturellement ce changement d'attribution.



3<sup>e</sup> état, avec l'inscription suivante, gravée sur trois lignes dans la marge inférieure :

« Pintura D. D. Diego Velazquez que representa à un enano y esta en el Palacio R. D. M. grabada p<sup>r</sup> D. Francisco Goya pintor à 1778. »

Entre les deux dernières lignes on voit encore très-nettement les noms d'artistes tracés à la pointe. — Épreuve dans notre collection.

4<sup>e</sup> état, avec l'inscription actuelle.

245. *Un nain assis*, feuilletant un volume; il est coiffé d'un feutre aux larges ailes légèrement incliné sur l'oreille gauche. A terre, des livres, un encrier. Dans la marge du bas est gravée l'inscription suivante :

« Sacada y grabada del quadro original de D. Diego Velazquez en que representa al vivo un enano del S. Phelipe IV por D. Francisco Goya pintor. Existe en el R. palacio de Madrid. Año de 1778. »

Eau-forte. — Dim. : haut., 245 mill.; larg., 154 mill.

1<sup>er</sup> état, avant toute inscription. (Une épreuve de cet état figurait au catalogue de la vente H. de la Salle (1856).)

2<sup>e</sup> état, avec l'inscription actuelle.

Il doit exister de cette pièce des épreuves d'essai offrant les mêmes différences que celles que nous avons signalées pour la précédente planche, sous les dénominations des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> états; mais ces épreuves ont jusqu'ici échappé à nos recherches.

La Chalcographie de Madrid possède les cuivres des deux nains. Les tirages postérieurs à ceux du maître sont obtenus sur papier vélin très-blanc.

Cean Bermudez, dans son *Dictionnaire historique*, article *Velazquez*, indique les tableaux suivants comme ayant tous été gravés à l'eau-forte par Goya : *Las Meninas*, *les cinq grands portraits équestres de Philippe III et de sa femme, de Philippe IV et de sa femme et du comte-duc d'Olivarès*, *deux portraits de bouffons*, *le personnage appelé Barberousse*, *le portrait équestre du jeune prince D. Baltazar Carlos*, *l'infant D. Fernando, en pied, un fusil à la main*, *Ésope et Ménippe*, *Bacchus couronnant des ivrognes*, *un Vieillard portant une collerette à l'antique*, *appelé l'alcade Ronquillo*, *deux nains*, *et enfin le Vendeur d'eau à Séville*.

Cean ne cite pas le portrait du *Vieux gentilhomme*, que nous décrivons sous le n<sup>o</sup> 242 des petites pièces gravées d'après Velazquez; en revanche, il semble affirmer l'existence de trois eaux-fortes qui seraient jusqu'à présent demeurées inconnues; les deux premières d'après des portraits de *Bouffons* et la troisième d'après le *Vendeur d'eau à Séville*. Si tant est que Goya ait exécuté ces trois pièces, il en aurait donc, comme pour l'épreuve décrite sous le n<sup>o</sup> 243, brisé les cuivres après en avoir tiré une ou deux épreuves au plus? Encore faudrait-il, dans cette hypothèse, admettre que ces épreuves ont totalement disparu; or n'ayant rien rencontré jusqu'ici, ni à Madrid ni ailleurs, qui nous permette de regarder comme justifiée l'assertion de Cean Bermudez, nous doutons que ces trois tableaux aient été gravés par Goya.

L'auteur du *Diccionario historico* possédait la suite des dessins, tant gravés qu'inédits, que Goya avait préparés en vue de ses eaux-fortes, et cette circonstance peut n'être pas étrangère à l'erreur que nous le soupçonnons d'avoir commise : il aurait, à notre compte, établi son catalogue, non d'après les eaux-fortes





JULES BRETON PINX.

BRACQUEMOND SCULP.

LA RÉCOLTE DES POMMES DE TERRE.

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon, Paris.







mêmes, mais d'après les dessins préparés par Goya. A propos de ces dessins, nous noterons en passant qu'ils ne sont pas tous, comme le disent MM. Piot et Matheron, en Angleterre : M. Carderera en possède un assez grand nombre, et nous en conservons nous-même de très-importants.

## PIÈCES DÉTACHÉES.

## COMPOSITIONS ORIGINALES.

(N<sup>os</sup> 246 à 262).

246. *L'homme garrotté*. — Ce n'est déjà plus qu'un cadavre, dont les mains liées pressent convulsivement un crucifix; la tête, congestionnée par la pression du collier de fer, montre des traits violemment contractés; les pieds nus dépassent la robe des suppliciés dont il est vêtu. Près de lui, sur l'échafaud, brûle un cierge.

Eau-forte. — Dim. : haut., 325 mill.; larg., 210 mill.

Cette pièce<sup>1</sup>, une des plus belles de l'œuvre, a eu trois tirages différents. Le plus ancien en date, celui de Goya, est sur papier non collé, très-épais, dont on voit parfaitement les pontuseaux; le second, opéré par la Chalcographie de Madrid, est sur papier vélin moderne, avec le fond de la planche légèrement teinté en jaune; le troisième et le plus récent, sorti également des presses de la Chalcographie qui possède le cuivre, est obtenu sur papier vélin très-blanc.

247. *L'aveugle enlevé sur les cornes d'un taureau*. — Un taureau échappé a enlevé sur ses cornes un aveugle qui marchait en pinçant de la guitare. Croyant n'avoir affaire qu'à quelque passant charitable qui l'a soulevé pour lui sauver un mauvais pas, l'aveugle se confond en remerciements : Dios se lo pague à V<sup>o</sup>! (Dieu vous le rende!), a écrit Goya sur l'épreuve de la collection Carderera.

Eau-forte. — Dim. : haut., 438 mill.; larg., 180 mill.

Cette charmante petite pièce, gravée d'une pointe aussi légère que spirituelle, est extrêmement rare. Le cuivre, retrouvé par nous tout récemment à Madrid, fait partie de notre collection.

248. *Une scène populaire*. — Un groupe d'hommes et de femmes, en costumes nationaux, entourent un homme qui chante en s'accompagnant de la guitare; à gauche, un paysan conduisant un attelage de bœufs; à droite, des marchands de melons; au fond, un château.

Eau-forte. — Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 395 mill.; larg., 570 mill.

Cette pièce, signée à gauche en gros caractères : GOYA, est la plus importante,

1. Dans le n<sup>o</sup> du 1<sup>er</sup> septembre 1863 de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Ph. Burty a signalé des fac-simile du *Supplicié* obtenus à l'aide d'un procédé qu'il ne désigne pas. On les reconnaît en observant que l'encre ne forme pas épaisseur sur les tailles comme dans les épreuves originales. Nous ajouterons que ce curieux fac-simile, dont nous devons communication à l'obligeance de M. Burty, ne reproduit point divers traits presque verticaux, très-visibles dans les anciennes épreuves, sur les vêtements, et deux grandes rayures presque parallèles qui coupent, un peu de biais, les ombres de la partie droite de la planche; un petit trait échappé au-dessous du petit doigt et qui le coupe presque verticalement, n'apparaît pas dans le fac-simile. L'exemple que nous avons consulté ne reproduit pas non plus les traits qui figurent l'angle de l'échafaud et l'épaisseur du plancher, omission qui pourrait fort bien ne pas exister dans d'autres épreuves. Les fonds de la nôtre ont aussi été renforcés par un lavis à l'encre de Chine.



comme dimension, de l'œuvre du maître; elle est assez rare. Le British Museum en possède une épreuve, D. V. Carderera une autre.

On ne sait ce qu'est devenue la planche.

249. *Le Colosse*. — Un homme nu, un géant, est assis sur le penchant d'une colline dominant un immense paysage; vu presque de dos, le colosse, dont les bras s'appuient sur ses genoux, retourne en avant sa tête barbue. Sur un ciel obscur brille un mince croissant de lune. A ses pieds, et dans un profond éloignement, on distingue des villes, des rivières.

Dim.: haut., 287 mill.; larg., 208 mill.

Cette pièce, l'une des plus extraordinaires de l'œuvre de Goya, est justement qualifiée par D. V. Carderera (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1863) « de « véritable tour de force, autant par la fécondité de l'imagination que par l'audace du procédé : Goya commença par noircir son cuivre avec de l'acide « nitrique, puis, une fois attaqué, il fit, plan par plan, sortir le dessin qu'il méditait en retirant les lumières, puis les demi-teintes. »

Nous n'en connaissons que deux épreuves : l'une appartient à M. Carderera, qui le premier l'a décrite; l'autre, acquise du petit-fils de l'artiste, est dans notre collection. Au dos de cette dernière nous lisons, écrit au crayon : Por Goya, después de tiradas 3 prebas se rompió la lamina. (De Goya, le cuivre s'est brisé après le tirage de la 3<sup>e</sup> épreuve.)

250. *L'homme se balançant*. — Un homme en guenilles se balance; sur le fond on distingue vaguement une vieille femme qui paraît se livrer au même exercice.

Eau-forte. — Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 486 mill.; larg., 420 mill.

L'eau-forte a fait tache au bas de cette pièce.

251. *La vieille se balançant*. — Une vieille, quelque sorcière au visage grimaçant, se balance au milieu des broussailles. Du haut d'un arbre, un chat la contemple gravement.

Eau-forte.

Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 486 mill.; larg., 420 mill.

252. *Un vieux torero*. — Il cache un trabuco sous son manteau. — Au second plan, un taureau couché.

Eau-forte. — Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 489 mill.; larg., 420 mill.

253. *Une Maja* en mantille, les poings fièrement campés sur les hanches. Le fond de la pièce est blanc.

Eau-forte. — Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 488 mill.; larg., 423 mill.

254. *Une Maja* en mantille, les poings sur les hanches; sur le fond de la pièce, très-obscurci, on entrevoit quelques figures.

Eau-forte. — Dimensions prises aux témoins du cuivre : haut., 488 mill.; larg., 423 mill.

*Nota.* — Les cinq planches décrites sous les nos 250 à 254, et dont on ne connaît pas d'épreuves contemporaines du maître, sont aujourd'hui la propriété d'un amateur anglais, M. Lumley, qui en fit tirer sur papier fort, vers 1859, une suite comprenant en outre deux pièces que nous décrivons sous les nos 256 et 257. M. Carderera pense que les nos 252, 253 et 254 datent de la veillesse de Goya; en



effet, les proportions des figures n'en sont pas heureuses, et le dessin en est très-lourd. Cette observation doit également être étendue aux nos 250, 251 et 253, gravés pourtant d'une pointe un peu moins grossière, mais que l'artiste a trop fait mordre.

255. *Un aveugle chantant.* — Il est assis, la tête couverte d'un chapeau à larges bords, et accompagne ses chants en pinçant de la guitare. Le fond de la pièce est peuplé de figures grotesques.

Eau-forte, avec quelques légères parties aqua-tintées. — Dim. : haut., 465 mill.; larg., 405 mill.

Nous ne connaissons de cette planche, qui fait aujourd'hui partie de notre collection, aucune épreuve contemporaine de l'artiste.

#### LES PRISONNIERS.

Les planches nos 256 et 257 de cette suite de trois pièces, non numérotées, appartiennent à un amateur anglais, M. Lumley, qui en a fait tirer quelques épreuves en 1859. Le cuivre du n° 258, dont Goya ne tira qu'une seule épreuve, fait partie de notre collection.

256. *Un premier prisonnier,* les mains fortement liées derrière le dos, les pieds retenus par de lourds ceps, le corps ployé en deux par la souffrance, plus qu'à demi nu sous ses haillons, est attaché près d'une grille ou herse fermant l'entrée de son cachot. Il est incliné de gauche à droite, la tête projetée de face.

Eau-forte. — Dim. : haut., 405 mill.; larg., 76 mill.

La marge de l'épreuve que Goya avait tirée pour Cean Bermudez, aujourd'hui dans la collection de M. Carderera, porte, tracée au crayon, la légende suivante :

« La seguridad de un reo no exige tormento. (On peut s'assurer d'un prisonnier « sans lui imposer des tortures. ) »

257. *Un deuxième prisonnier,* tourné vers la gauche, les bras liés au corps, le dos courbé et les pieds fixés au sol par des entraves, porte au col un carcan qu'une pesante chaîne relie à la muraille; au fond, la porte cintrée du cachot.

Eau-forte. — Dim. : haut., 409 mill.; larg., 74 mill.

« Si es delinquente que muera prestò? (Que ne l'exécute-t-on tout de suite « s'il est coupable? ) » Telle est l'épigraphe que Goya écrivit sur l'épreuve de Cean Bermudez.

A propos de cette épreuve, aujourd'hui dans la collection Carderera, notons en passant qu'elle est avant nombre de travaux sur les parties sombres des vêtements, sur les jambes du prisonnier, ainsi que sur les fonds, qui ont été vigoureusement repris dans les épreuves postérieures : c'est donc bien là un 4<sup>er</sup> état dont les épreuves du tirage Lumley nous offrent le second.

258. *Un troisième prisonnier.* Il est assis, presque de face, les mains croisées et retenues par une lourde chaîne qui traverse le cachot; ses pieds sont pris dans de massives entraves; sa tête retombe accablée sur l'épaule gauche. Pour vêtements, des guenilles.

Eau-forte. — Dim. : haut., 98 mill.; larg., 74 mill.

L'épreuve de la collection Carderera, provenant, comme les précédentes, de Cean Bermudez, est très-probablement unique.

Elle est avant nombre de travaux et retouchée légèrement au pinceau par l'ar-



tiste dans les parties qu'il devait ensuite reprendre sur son cuivre; ces reprises, le cuivre les indique en effet, et les épreuves qu'il donne constituent par conséquent un 2<sup>e</sup> état.

Goya a écrit au bas de son épreuve :

« Tan barbara la seguridad como el delito. (De telles mesures de sûreté le disputent en barbarie au crime même.) »

Ces trois curieuses pièces, véritables plaidoyers contre la torture et tous ces raffinements de supplices qu'ajoutaient à la captivité les errements judiciaires encore en pratique au temps de notre artiste, doivent être comptées parmi les plus belles et les plus parfaites de l'œuvre<sup>1</sup>. D'un dessin irréprochable, d'une exécution serrée, très-ferme et très-fine à la fois, comparables, pour la magie de l'effet, aux belles pièces de Rembrandt, elles atteignent une puissance incroyable de rendu. Les souffrances des misérables captifs s'y lisent si énergiquement exprimées, que l'on éprouve à s'y arrêter une émotion pénible, une sorte de cauchemar, et cet effet, que l'artiste a cherché et voulu, n'est-ce pas le dernier mot de l'art ? A elles seules donc ces trois pièces suffiraient à classer Goya parmi les plus grands aqua-fortistes.

#### LES PAYSAGES FANTASTIQUES.

Suite de deux pièces, non numérotées, et que nous réunissons sous un même titre, à raison de l'analogie des sujets traités.

259. *Paysage*. Au premier plan, deux arbres entre-croisent leur feuillage; plus loin s'élève un grand rocher dont la crête surplombe vers la gauche; tout au fond, sur une hauteur, une vaste construction. Une plaine, que baigne une rivière, occupe la partie gauche de l'estampe; l'horizon semble fermé par de petites montagnes. Un gros nuage, exprimé à l'aqua-tinte, remplit le ciel. Quelques petites figures sont posées au second plan.

Eau-forte largement mêlée d'aqua-tinte. — Dim. : haut., 448 mill.; larg., 263 mill.

260. *Paysage*. Un immense rocher, qu'un pont de bois relie presque à sa base à la partie gauche de l'estampe, surplombe vers une rivière qui tombe en une large cascade, occupant toute la partie droite. A l'horizon se dressent quelques arbres et les murailles d'une ville. Toute la pièce est couverte d'aqua-tinte, à l'exception de la partie haute de la rivière et de l'écume des eaux.

Eau-forte, mêlée d'aqua-tinte. — Dim. : haut., 445 mill.; larg., 263 mill.

Ces deux curieuses pièces, largement traitées et d'une grande magie d'effet, sont malheureusement très-rares. Les quelques épreuves que nous avons rencontrées étant toutes d'un tirage contemporain du maître, nous en concluons que les cuivres doivent être depuis longtemps détruits ou disparus.

MM. Piot (Cabinet de l'Amateur, 4842), et Matheron (Goya, Catalogue), citent les deux pièces suivantes, que nous n'avons jamais vues, et dont nous ne pouvons

1. Tout un côté du génie de Goya, qui méritait cependant une étude plus approfondie, a été à peine indiqué par ses biographes. Pourtant l'homme qui gravait ces trois planches et vingt autres qui respirent la cause de l'humanité et du bon sens et dont presque tout l'œuvre, enfin, raille impitoyablement les monstrueux travers du régime politique et religieux qui pesait lourdement sur son pays, n'est pas seulement un artiste de mérite, il est encore un grand et courageux penseur.



fournir ni la description ni les dimensions, que ces messieurs ont omis d'indiquer dans leurs essais de catalogue <sup>1</sup> :

261. *Une grande scène d'inquisition.*

262. *Une mascarade.*

### LITHOGRAPHIES.

L'œuvre lithographique de Goya a deux patries : Madrid et Bordeaux, et date de deux époques : 1819 et 1825.

Lorsqu'il s'essayait dans cet art, encore dans ses langes, Goya comptait déjà soixante-treize ans, et il en avait quatre-vingts, lorsqu'il exécuta ces quatre merveilleuses pièces que nous appelons les *Taureaux de Bordeaux*.

On a comparé, non sans raison, les lithographies de Goya à celles d'Eugène Delacroix; le grand artiste français avait justement le tempérament qu'il fallait pour comprendre et s'assimiler le talent du vieux maître espagnol, original toujours et en tout, jusque dans la pratique d'un art qui en était encore à ses débuts.

Certes, Delacroix dut étudier passionnément ces belles lithographies, et le rapprochement que l'on a fait entre les illustrations du *Faust* et les *Taureaux de Bordeaux* se pourrait, au besoin, corroborer par des dates : les quatre grandes pièces de Goya n'ont-elles pas, en effet, été éditées à Bordeaux en 1825, et l'on sait que le *Faust* fut publié en 1828. Or, Delacroix put certainement connaître dès leur apparition ces productions lithographiques, dont diverses épreuves, inscrites sous les n<sup>os</sup> 827, 828, 829 et 830, se trouvent au catalogue de sa vente. Cette parenté dans le talent des deux artistes n'a donc rien de fortuit; l'influence qu'exerça Goya sur Delacroix n'est pas d'ailleurs bornée à la lithographie. Et, par parenthèse, qu'il nous soit permis de signaler aux chercheurs qu'il y a dans le talent de notre compatriote un peu plus de l'École espagnole que l'on n'en soupçonne généralement, et que Velazquez, Le Greco et Goya ont puissamment marqué leur empreinte dans la période de ses travaux qui suit le voyage au Maroc (1832).

Mais c'est assez nous écarter de notre sujet. Ce qu'il nous importait surtout de constater, c'est que Delacroix a compris et aimé Goya, et nous ne pouvions point ne pas relever que le maître aragonais comptait parmi ses admirateurs une autorité de cette valeur.

Les lithographies que Goya exécuta à Madrid sont demeurées presque

1. Nous accueillerions avec la plus extrême reconnaissance tout renseignement qui nous serait transmis au sujet de l'une ou de l'autre de ces deux pièces et qui nous permettrait de combler les lacunes qu'à notre grand regret nous nous sommes vu forcé de laisser subsister dans ce catalogue.



inconnues; tirées, en général, à très-petit nombre, elles n'étaient, à vrai dire, que des essais que l'artiste conservait dans ses cartons. Si tant est qu'il en offrit jamais quelques épreuves à ses amis, nous pouvons affirmer, à constater aujourd'hui leur extrême rareté, qu'elles ne durent jamais être très-répandues du vivant même du peintre.

Quelque multipliées qu'aient été nos recherches, notre catalogue laissera sans doute subsister ici plus d'une lacune. Éparpillé presque tout de suite après sa mort, l'œuvre de Goya est aujourd'hui un peu partout : en Allemagne, en France, en Angleterre autant qu'en Espagne; aussi bien n'est-ce plus guère qu'en faisant appel au bienveillant concours des amateurs de toutes les nationalités que nous pouvons espérer d'ajouter encore quelque pièce nouvelle à la série des essais lithographiques que nous décrivons.

Les lithographies exécutées à Bordeaux sont les mieux connues des artistes et des curieux, les *Taureaux* surtout. Et, puisque nous citons ces belles pièces, notons en passant un détail qui ne saurait être indifférent aux amateurs : c'est que le tirage n'en a été fait qu'à 300 exemplaires seulement.

La *Danse espagnole*, morceau plein d'esprit et de couleur, dont l'exécution rappelle les *Taureaux*, doit dater, comme ceux-ci, de 1825. Le *Portrait de M. Gaulon*, l'imprimeur de toutes ces lithographies, et le *Coup d'épée*<sup>1</sup>, pièces rarissimes, ont un caractère de lourdeur que l'extrême vieillesse de l'artiste ne justifie que trop : elles sont sans doute des années 1826-1827, et Goya avait alors quatre-vingt-deux ans !

#### PIÈCES LITHOGRAPHIQUES.

(Nos 263 à 279).

263. *Vieille femme filant sa quenouille, assise sur un banc*. A la gauche et au-dessous de cette pièce : Madrid, febrero 1819; et vers le milieu de la marge : Goya.

Dim. : environ 210 mill. haut. et 440 mill. larg. — Lithographie exécutée au moyen du pinceau mouillé d'encre et tirée sur papier de couleur.

Des épreuves de cette pièce existent à Madrid dans la collection Carderera, et à Londres au Cabinet des estampes du British Museum.

264. *Le Duel*. Deux personnages, en costume du temps de Philippe IV, se battent à l'épée et à la dague.

Pièce datée : Madrid, marzo 1819, et signée : Goya.

Dim. : environ 220 mill. haut., et 230 mill. larg. — Exécutée à la plume de roseau.

1. Quelques-unes de ces pièces figuraient avec les *taureaux* à la vente Delacroix, et voici les prix qu'elles atteignirent : Deux planches des *taureaux* (nos 829 et 830 du catalogue) 35 francs. — Un portrait d'homme, M. Gaulon (n° 827 du catalogue), 35 francs. — La danse espagnole (n° 828 du catalogue), 23 francs.





LE DUEL. — Lithographie de Goya.



Des épreuves dans la collection Carderera et dans la nôtre.

265. *Le Taureau et les Chiens*. Cinq chiens luttent contre un taureau ; un sixième est lancé en l'air. Deux toreros regardent ce combat.

Pièce sans signature ni date ; extrêmement rare.

Dim. : environ 270 mill. larg. et 170 mill. haut. — Très-finement exécutée au crayon.

Une épreuve dans la collection Carderera.

266. *Le Soudard*. Un soudard de figure énergique, assis à terre, cherche à retenir dans ses bras une femme qui se défend.

Pièce sans signature ni date.

Dim. : environ 180 mill. larg. et 120 mill. haut. — Exécutée au pinceau mouillé d'encre.

Une épreuve, probablement unique, dans la collection Carderera.

267. *Là Lecture*. Une jeune femme assise fait la lecture à deux enfants ; au premier plan, dans l'ombre, on aperçoit un autre personnage.

Sans signature ni date.

Dim. : larg., 130 mill. ; haut., 120 mill. — Exécutée au crayon et au pinceau lithographiques, les ombres adoucies par un léger travail de grattoir.

Épreuves dans les collections Carderera, Ph. Burty, Madrazo et dans la nôtre.

268. *Scène de diablerie*. Un homme nu, les bras liés derrière le dos, est entraîné par des démons ; tout le fond de la pièce est rempli de diables, de spectres et d'animaux à têtes fantastiques.

Sans signature ni date.

Dim., environ : larg., 240 mill. ; haut., 120 mill.

L'épreuve, très-certainement unique, de ce curieux essai, existe dans la collection D. V. Carderera, qui, dans son article sur Goya (*Gazette des Beaux-Arts*, 1863), en décrit l'exécution en ces termes : « La figure est d'un dessin savant, les raccourcis en sont irréprochables. Le procédé est très-bizarre ; les ombres ont été dessinées avec un gros pinceau, et les demi-teintes, ainsi que les chairs, obtenues par un frottis très-gras. »

Le dessin qui a servi à l'artiste pour son transport sur pierre fait aujourd'hui partie de notre collection.

269. *Un homme du peuple*, coiffé d'un bonnet catalan, s'efforce brutalement de renverser une jeune femme assise, vue de dos, qu'il a saisie fortement par une épaule et dont il retient le bras gauche, élevé en l'air.

Sans signature ni date.

Dim. : largeur, environ 150 mill. ; haut., 130 mill. — Exécutée au crayon ; les ombres au pinceau lithographique.

Une épreuve de ce rare essai dans la collection de M. F. de Madrazo, directeur du Musée de Madrid.

270. *Un Moine*. Il est debout, et sa main droite tient un crucifix ; son visage disparaît presque entièrement sous l'ombre portée par le capuchon.

Sans signature ni date.

Dim. : larg., environ 90 mill. ; haut., 130 mill. — Même procédé d'exécution que pour la pièce n° 268.

Épreuve dans la collection F. de Madrazo.

271. *Le Sommeil*. Une belle jeune fille est endormie, le haut du corps portant sur les



genoux d'une femme âgée et les jambes allongées à terre. Vers la droite, trois femmes s'approchent de ce groupe. Vers le fond, une vieille est assise, sa mantille rabattue par-dessus la tête.

Sans signature ni date.

Dim. : larg., 460 mill.; haut., 440 mill. — Très-finement exécutée au crayon lithographique. Dessin superbe.

Une épreuve dans la collection Madrazo.

Tous les essais lithographiques décrits sous les numéros qui précèdent nous paraissent avoir été exécutés à Madrid.

#### LES TAUREAUX DE BORDEAUX.

Suite de quatre pièces, en largeur, lithographiées à Bordeaux en 1825, et tirées seulement à 300 exemplaires.

272. *El famoso Americano Mariano Ceballos*. (Le fameux Américain Mariano Ceballos.) Tel est le titre de cette pièce, qui représente, comme le n° 106 de l'œuvre gravé, le célèbre torero Ceballos montant un taureau et assaillant le taureau de place, une courte lance à la main.

Dim. : larg., 405 mill.; haut., 312 mill. — Signée : Goya, dans le terrain de gauche. En outre du titre lithographié rapporté plus haut, cette pièce porte encore les indications suivantes : Déposé, et lith. de Gaulon.

273. *Le Picador enlevé sur les cornes d'un taureau*. Un taureau vient de saisir sur ses cornes un picador, dont le cheval est renversé à droite; un second picador à cheval et deux toreros à pied veulent faire lâcher prise au furieux animal qu'ils attaquent à l'envi et qui se dresse presque debout, rendu plus furieux encore par les atteintes des longues piques de ses assaillants.

Dim. : larg., 440 mill.; haut., 340 mill. — Signée : Goya dans le terrain de gauche.

Cette pièce est sans titre et sans mention d'imprimeur.

274. *Dibersion de España*. (Diversion de l'Espagne.) Titre lithographié de cette pièce qui représente une scène des Novilladas. De jeunes taureaux, conduits par des cabestros, ont été lâchés au milieu de l'arène remplie de spectateurs amateurs, dont les uns se livrent au passe-temps, toujours si cher au peuple espagnol, de *caper* ces taureaux, tandis que d'autres s'enfuient ou gisent renversés à terre.

1<sup>er</sup> état. — Dim. : larg., 415 mill.; haut., 303 mill. — Signé : Goya, dans le terrain de gauche. — En outre du titre, en espagnol, rapporté plus haut, on lit dans la marge du bas les mots : Déposé, et lith. de Gaulon.

2<sup>e</sup> état. — Un accident ayant probablement atteint la partie droite, la pierre a été coupée immédiatement après les mots : Lith. de Gaulon, et ne porte plus que 370 mill. en larg., supprimant ou coupant une partie des personnages qui occupaient la droite dans l'état antérieur.

Une épreuve de ce 2<sup>e</sup> état, que nous croyons fort rare, existe dans la collection de M. Burty, qui l'a décrite dans la *Gazette des Beaux-Arts* (n° du 1<sup>er</sup> septembre 1839).

275. *La Division de place*. L'arène a été coupée en deux parties par une cloison de planches. Dans la partie de gauche, un chulo pose des banderilles au taureau; dans la division de droite, un torero frappe d'un coup d'épée un taureau, vigoureusement lancé en avant.



Dim. : larg., 444 mill. ; haut., 305 mill. — Signé : Goya, dans le terrain au pied de la barrière.

Cette pièce est sans titre et sans mention d'imprimeur<sup>1</sup>.

276. *La Danse espagnole*<sup>2</sup>. Un groupe d'hommes et de femmes entoure et applaudit une maja dansant le *vito* ; l'un des spectateurs chante en s'accompagnant de la guitare ; un autre frappe un tambour de basque qu'il élève au-dessus de sa tête.

Dim., environ : larg., 490 mill. ; haut., 485 mill. — Signée : Goya vers le milieu du bas. Cette pièce a été exécutée à Bordeaux en 1825. Elle est rare.

Épreuve dans la collection Carderera et dans la nôtre.

277. *Le Coup d'épée*. Un duel. L'un des combattants traverse d'un coup d'épée la poitrine de son adversaire. Deux témoins les assistent.

Dim., environ : larg., 220 mill. ; haut., 210 mill. — Signée Goya vers la gauche. Pièce exécutée à Bordeaux vers 1826. Elle est rare.

Une épreuve dans la collection Carderera.

278. *Portrait de M. Gaulon*. M. Gaulon est l'imprimeur lithographe des quatre grandes scènes de taureaux exécutées à Bordeaux. Goya l'a représenté en buste, la tête nue et vue de trois quarts.

Dim. : haut., 270 mill. ; larg., 210 mill. — Signé Goya dans l'angle inférieur de gauche. Sans titre et sans nom d'imprimeur.

Une épreuve de ce portrait, assez difficile à rencontrer, figurait à la vente E. Delacroix sous le n° 827, et fait aujourd'hui partie de notre collection.

279. *Scène de tauromachie*. Un picador, monté sur un cheval blanc, la lance en arrêt devant un jeune taureau ; il est entouré de l'espada et des capeadores.

Dim. : larg., 360 mill. ; haut., 340 mill. — Pièce publiée en 1824 par Senefelder et C<sup>e</sup>.

Selon M. E. Piot (*Cabinet de l'Amateur*, p. 265, année 1842), quelques épreuves de cette lithographie, dont nous lui empruntons la description, car nous avouons ne l'avoir jamais rencontrée, auraient été coloriées. M. Piot n'indique pas que cette pièce soit signée de Goya, et nous avons peine, jusqu'à preuve du contraire, à la croire originale.

PAUL LEFORT.

1. Les détails que donne M. Matheron sur les procédés qu'employa l'artiste dans l'exécution de ces quatre grandes pièces et des suivantes sont trop intéressants pour qu'il ne nous soit pas permis de les lui emprunter : « Goya exécutait ses lithographies sur son chevalet, la pierre posée comme une toile. — Il maniait ses « crayons comme des pinceaux, sans jamais les tailler. — Il restait debout, s'éloignant ou se rapprochant à « chaque minute pour juger ses effets. — Il couvrait d'habitude toute la pierre d'une teinte grise, uniforme, « et enlevait ensuite au grattoir les parties à éclairer : ici, une tête, une figure ; là, un cheval, un taureau. « Le crayon revenait ensuite pour renforcer les ombres, les vigueurs, ou pour indiquer les figures et leur « donner le mouvement. Il fit ainsi sortir une fois de la teinte noire du fond, à la pointe du rasoir, et sans « aucune retouche, un curieux portrait. (Portrait de M. Gaulon, n° 278.) On rirait peut-être si je disais que « les lithographies de Goya ont toutes été exécutées à la loupe. — Ce n'était pas en effet pour faire fin ; « mais ses yeux s'en allaient. ».

2. M. Matheron, dans une note de sa biographie de Goya, donne le titre : les *Bohémiens* à une pièce lithographiée qu'il ne décrit pas. Nous croyons que cette pièce n'est autre que la *Danse espagnole*.



## CORRESPONDANCE ANGLAISE

---

Le budget du British Museum et ses acquisitions. — Un nouveau tableau à la National Gallery. — Le testament de M. Félix Slade. — Le Burlington fine arts Club et la British Institution. — Un tableau de M. Holman Hunt. — Les objets rapportés d'Abyssinie.

Londres, 18 juillet 1868.



N a voté, ces jours derniers, le budget du British Museum. Il est d'usage qu'il soit présenté aux Communes par un de ses membres, qui soit en même temps un des « trustees » de l'établissement; cette tâche est échue à M. Lowe. La somme demandée s'élevait à 99,330 livres sterling, soit *deux millions quatre cent quatre-vingt-trois mille deux cent cinquante francs*; l'augmentation sur l'an dernier était de près de 4,000 livres. S'il est un chapitre du budget anglais dont l'étude serait intéressante pour nos députés, c'est bien celui-ci, et remarquez que les crédits du South-Kensington Museum, de la Galerie nationale, de la Galerie de portraits, etc., sont en dehors. Il n'y a pas eu la moindre opposition. Quelques questions ont été adressées au gouvernement relativement au projet d'agrandissement du musée et à la séparation des collections d'histoire naturelle d'avec les objets d'art; l'annonce qu'une commission était en train d'élaborer un projet général relatif aux établissements d'art a suffi pour laisser « drop the question, » comme on dit à Westminster. L'alderman Lusk, un honorable négociant, a bien fait quelques malencontreuses remarques tendant à prouver que le nombre des visiteurs diminuait, et il a cité les paroles « d'un de ses amis » qui lui avait dit « qu'une salle entière était remplie de grosses pierres et de figures humaines sans têtes, et qu'il ne voyait pas l'intérêt que présentaient de tels objets. » Si M. Lusk considère le British Museum comme une affaire commerciale, il est certain que ce n'est pas une bonne affaire!

La Bibliothèque s'est augmentée de 32,645 volumes, et le département des manuscrits de 510; le département des antiquités orientales, de 217 objets; celui des antiquités grecques et romaines, d'un millier environ, parmi lesquels un admirable groupe en terre cuite de deux femmes jouant aux osselets, et celui des antiquités indigènes et objets du moyen âge et de la renaissance, de 723; les médailles ont reçu 4,621 pièces. Le Cabinet des dessins et estampes s'est enrichi d'un portrait contemporain de Mazaniello au crayon rouge, d'un Neptune, pièce unique de Pellegrini; d'une suite de 21 dessins de Gérard-Luc Hornebolt, qui travaillait en même temps que Holbein pour Henri VIII; de deux bois uniques de l'école allemande, exécutés probablement de



1440 à 1450; d'un grand nombre de pièces de Delacroix, Géricault, Méryon, Bracquemond, Corot, Veyrassat et autres graveurs français contemporains.

M. Reid, qui, dans ses fonctions de conservateur du département des dessins et estampes, apporte un zèle et une activité incroyables, a de plus obtenu du Trésor, en dehors de son crédit ordinaire, une allocation spéciale de 2,000 livres, afin de ne point laisser échapper des occasions qui se sont dernièrement présentées d'augmenter les collections nationales. C'est là une mesure qui fait autant honneur à la libéralité du ministère qu'à celui qui l'a provoquée.

Ces 50,000 francs ont servi à acquérir :

1<sup>o</sup> Une collection de plus de 7,000 pièces satiriques, politiques et religieuses et de caricatures, commençant avec le règne de Jacques II et se continuant jusqu'à nos jours. Un grand nombre rappellent des événements secondaires de l'histoire de l'Angleterre et de la France, peu connus où dont la trace même parfois était perdue; d'autres sont relatives au papisme, et ce ne sont point les moins curieuses. Il serait impossible aujourd'hui, à quelque prix que ce soit, de réunir une série aussi complète. M. Edward Hawkins avait consacré ses loisirs, pendant plus de cinquante ans, à la former. Un grand nombre des pièces sont faites par des artistes français ou hollandais, et portent des légendes en ces deux langues;

2<sup>o</sup> A la vente Palmer, un choix des pièces les plus importantes de Woollett, de Strange, de Wille, en des états rares ou uniques, servant ainsi à compléter, de la façon la plus exceptionnelle, les œuvres de ces graveurs; une pièce unique du maître de 1488, Zeitbloon, croit-on, un tableau de cet artiste représentant le même sujet se trouvant à Nuremberg;

3<sup>o</sup> A la vente Hippley, la *Grande Bacchanale de Marc-Antoine*; l'un des portraits de Rembrandt en épreuve du 1<sup>er</sup> état avec des retouches de la main même du peintre; un admirable dessin à la plume et au bistre du Giorgione, représentant deux hommes, l'un dessinant, l'autre regardant par-dessus l'épaule de son compagnon;

Enfin, à des sources différentes, diverses autres pièces intéressantes pour l'histoire de la gravure en Angleterre, entre autres 350 pièces de Bartholozzi, des gravures à l'aquatinta par Earlom, un grand nombre de portraits; deux ravissants dessins de Watteau, d'une fraîcheur et d'une finesse merveilleuses et qui faisaient jadis partie du cabinet Spencer; puis deux petits volumes allemands contenant plusieurs gravures non décrites jusqu'ici, entre autres deux pièces inconnues d'Israël van Meckel; mais cette dernière acquisition méritera une future mention spéciale.

La National Gallery, de son côté, ne laisse point échapper les occasions qui se présentent. Quoique possédant déjà trois tableaux de Crivelli, elle vient d'acquérir la composition la plus importante peut-être que l'artiste ait exécutée : c'est une décoration d'autel en treize panneaux qui était placée dans la chapelle particulière de la villa San Donato, près de Florence. Dans le panneau central se trouve la Vierge avec l'enfant Jésus, au bas du groupe la signature :

OPVS. KAROLI. CRIVELLI. VENETI. 1476.

A droite, sainte Catherine et saint Dominique; à gauche, saint Pierre et saint Jean-Baptiste; dans les compartiments inférieurs et supérieurs, d'autres figures. Cette œuvre a été acquise pour 3,300 livres. Le Louvre ne possède pas d'échantillon de ce maître.

Dans une lettre à la *Chronique*, je vous ai le premier mentionné les dernières dis-



positions de M. Félix Slade. Par son testament, qui est daté du 25 mars 1868, il laisse à ses exécuteurs testamentaires une somme de 45,000 livres sterling, nette de tous droits de succession, sur laquelle somme 35,000 livres devront être consacrées à la fondation de trois chaires de beaux-arts, sous le nom de « Slade professorships of fine arts, » dans les universités de Londres, Oxford et Cambridge, et 10,000 livres pour la fondation d'expositions ou bourses, sous le nom de « Slade exhibitions of fine arts; » de 50 livres par an, en faveur de jeunes gens, âgés de moins de dix-neuf ans, qui témoigneront d'une aptitude particulière pour le dessin, la peinture ou la sculpture et qui en jouiront pendant trois ans. Par un codicille, M. Slade laisse au British Museum son cabinet d'estampes estimé 46,000 livres et sa collection de verres de Venise estimée 8,000 livres.

Le désir du testateur paraît avoir été de constituer un avantage à la Société en général (*confer a benefit on society*). Il sera donc curieux de voir comment les exécuteurs testamentaires du généreux amateur interpréteront ses dernières volontés. Vont-ils choisir pour professeurs des artistes éminents qui enseigneront la théorie de l'art à ceux qui veulent se vouer exclusivement à son étude, ou prendront-ils des hommes qui, par leurs connaissances spéciales, seront capables d'éveiller chez la jeunesse des Universités le goût de l'art en leur retraçant l'histoire de ses diverses branches et de son influence sur les sociétés? Se renfermera-t-on dans les limites d'un cours spécial, ou interprétera-t-on le mot *chaire* dans le sens étendu que nous lui donnons?

A l'automne dernier, je vous avais signalé la dissolution de la British Institution, qui avait rendu en ce pays de si importants services à la cause de l'art, que sa disparition était considérée comme un véritable malheur public. Aujourd'hui je vous annoncerai que la British Institution a arrêté en principe sa fusion avec le Burlington fine arts Club; c'est chose faite, il ne reste plus que les questions de détail à régler, et cela même est presque terminé. Comment en France, où l'on compte tant d'amateurs, tant d'esprits intelligents qui ont un faible pour quelque branche de l'art, tant d'artistes éminents et d'hommes de goût, comment se fait-il qu'il n'existe pas à Paris un grand club des arts, où on organiserait des séries d'expositions spéciales d'objets de toutes sortes, des conférences, des concerts, etc.? Il est vrai que chez nous, avec nos idées politiques, il faudrait presque plusieurs clubs, car il serait bien difficile d'amener, même sur le terrain neutre de l'art, une association entre les membres des divers partis politiques. Ici du moins tories et whigs, ou plutôt conservateurs et libéraux, laissent la politique à la porte, et, partout ailleurs qu'au parlement ou dans les clubs purement politiques, chacun oublie ses opinions!

Un artiste éminent et original, M. Holman Hunt, semble avoir à Londres le privilège des expositions solitaires; c'est un grand coloriste et un excellent dessinateur, qui n'a pourtant rien à craindre du voisinage de personne; néanmoins, par coquetterie peut-être, il veut garder pour lui seul toute l'attention. M. Gambart a eu toute la ville chez lui pour voir *l'Isabelle* de M. Hunt. Boccace nous a dit l'histoire de cette Florentine passionnée qui, après le meurtre de son amant, alla secrètement lui couper la tête et, après l'avoir soigneusement enveloppée dans une fine étoffe, la déposa dans « un grande e bel testo, » dissimulée sous les feuilles d'un « bellissimo basilico Salernitano, » que, dans sa douleur amoureuse, elle arrosait sans cesse de ses larmes. La figure de M. Hunt est bien le type d'une belle fille italienne au corps souple, à la peau chaude, à l'œil ardent et enflammé d'amour; elle s'appuie, accablée par la douleur, sur le prie-Dieu, recouvert d'un tapis de soie brodé à la main, sur



lequel repose le vase funèbre; elle regarde le spectateur d'un œil fixe, hagard. Les détails de cette toile sont merveilleux, depuis la couche abandonnée où l'infortunée ne goûte plus le repos jusqu'à la lampe en verre de Venise d'où s'échappe une faible clarté, depuis le prie-Dieu, chef-d'œuvre de précieuse marqueterie, jusqu'à la fine mosaïque du dallage. On se laisserait presque aller à rêver devant cette peinture!

M. Holmes, qui avait été envoyé par les trustees du British Museum à la suite de l'expédition d'Abyssinie, est revenu, il y a quelques jours, avec une bien maigre moisson : quelques manuscrits sans intérêt, un croquis de Théodoros mort, des vues du pays, deux croix gothiques d'origine européenne peut-être; encore le War-Office réclame-t-il la plupart des objets comme butin et prétend-il les vendre au Musée des sommes énormes. L'armée a offert à la reine une couronne, deux broches et une robe de soie du souverain abyssinien; les badauds courent en foule s'extasier devant ces dépouilles d'un médiocre intérêt au Musée de Kensington, qui semble, en cette occasion, avoir voulu aspirer à l'honneur de devenir une succursale de la fameuse exposition de madame Tussaud.

A. W.



---

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

---



# MAISONS RECOMMANDÉES

## Ad. BRAUN (de Dornach)

Photographe de S. M. l'Empereur.  
Collections des Dessins des grands maîtres, des  
Musées du Louvre, Vienne, Florence,  
Bâle, etc.,  
Reproduites en couleurs par le procédé au charbon.  
**14, rue Cadet, 14.**

## PORCELAINES BLANCHES ET DÉCORÉES.

### E. RAINGO ET C<sup>e</sup>

Fournisseurs de LL. MM. l'Empereur, la Reine  
d'Espagne, etc.  
**6, Boulevard Poissonnière et Faubourg  
Poissonnière, 3.**  
Manufacture à Fontainebleau.

## BAINS STIMULANTS

### DE PENNÈS

POUR LES TEMPÉRAMENTS AFFAIBLIS,  
Pharmacie, rue des Écoles, 59, Paris.  
**DÉPOT PARTOUT**  
Dans les pharmacies et établissements de bains.

## MAISON ANGLAISE.

### JONES

PAPETERIE, OBJETS DE FANTAISIE,  
**23, Boulevard des Capucines, 23.**  
Seul agent pour la plume diamantée  
de LEROY FAIRCHILD, de New-York.

## MÉDAILLE D'OR.

### EXPOSITION UNIVERSELLE 1867.

### ALUMINIUM ET BRONZE D'ALUMINIUM.

### PAUL MORIN ET C<sup>e</sup>

Magasin de vente : boul. Poissonnière, 21.  
Vente en gros : boul. Sébastopol, 94.

## AU PACHA

FABRIQUE DE PIPES D'ÉCUME DE MER.

### MAISON LENOUEL

DESOIS et WEBER, successeurs,  
**3, Place de la Bourse, 3.**

## CHAPELLERIE POUR HOMMES, FEMMES ET ENFANTS.

### AUGUSTIN BRIOL

Fournisseur de S. A. R. le prince de Saxe-Cobourg-  
Gotha.

**17, Boulevard Montmartre, 17.**

## DOCK DU CAMPMENT

### MAISON DU PONT-DE-FER

**14, Boulevard Poissonnière, 14.**

Articles de voyage.

Campement. — Chasse. — Gymnastique.

## ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE.

### CH. CHRISTOFLE ET C<sup>e</sup>

Orfèvres de S. M. l'Empereur des Français.  
Grande médaille d'honn. à l'Expos. univ. de 1855.  
**56, rue de Bondy, 56, Paris.**  
Maison de vente à Paris, dans les principales  
villes de France et de l'étranger.

## AMEUBLEMENTS COMPLETS.

Ancienne Maison JACQUET-LACARRIÈRE et DAGRIN.

### V<sup>e</sup> PHILIPPE ET LEFÈBURE

Meubles de tous styles.  
Ateliers d'ébénisteries et de tapisseries  
**14 rue du Petit-Carreau, 14.**

## A LA REINE DES FLEURS.

### L. T. PIVER \*

PARFUMEUR DE L'EMPEREUR,  
Inventeur du Savon au suc de Laitue  
de la Parfumerie à base de Lait d'Iris,  
**10, Boulevard de Strasbourg, Paris.**

## HUMANN

TAILLEUR DES PRINCES

ET DE LA NOBLESSE,  
**rue Neuve-des-Petits-Champs, 83.**

## MAISON LE PAGE.

### H. FAURÉ LE PAGE

Successeur,  
ARQUEBUSIER BREVETÉ,  
**rue de Richelieu, 3.**

## CARTES A JOUER ORDINAIRES

ET A COINS FAÇONNÉS OU ARRONDIS,  
DORÉS.

### GRIMAUD ET CHARTIER

Seuls fabricants brevetés,  
**54, rue de Lancry, 54.**

## TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES.

### E. WARNECK

Expert en tableaux,  
**1, RUE AUBER, 1.**  
Maison du Grand-Hôtel, près le nouvel Opéra.

## MALLE DES INDES

SPÉCIALITÉ DE FOULARDS DES INDES ET DE CHINE  
Fournisseur de LL. MM. l'Impératrice des Français,  
l'Impératrice d'Autriche, la Reine de Portugal, etc.

**24 et 26, Passage Verdeau**  
(Faubourg Montmartre).  
Médaille de bronze en 1867.



# LA JOAILLERIE A PARIS

---

## VISITE A LA MAISON ROUVENAT

La visite que nous venons de faire aux nouveaux ateliers de la maison Rouvenat nous confirme dans cette conviction, qu'en principe la division bien entendue du travail, dans les grandes fabriques, arrive à produire de véritables merveilles.

Il faut avoir vu de ses yeux ou touché de ses mains ces miracles de célérité, d'outillage, d'agencement, pour comprendre la justesse de l'aphorisme anglais : *Times is money*.

Dans cet atelier modèle, on peut dire, en effet, qu'aucune perte de temps n'est possible. Tout se tient, tout se suit, tout s'harmonise de manière à faciliter toutes les opérations de la fabrique et à produire dans la main-d'œuvre une économie des plus importantes. On y a installé jusqu'à un atelier de photographie et de galvanoplastie pour la reproduction des modèles.

Et cette bonne entente du travail se combine de la manière la plus heureuse avec les conditions hygiéniques les plus irréprochables.

Une organisation aussi parfaite explique la supériorité que la maison Rouvenat possède, depuis tant d'années, dans cette industrie qui procède de l'art pour aboutir à l'une des branches de ce haut commerce dont la France est si justement fière.

Les pierreries, les diamants, les bijoux, les perles, les parures, composent l'écrin rayonnant des civilisations raffinées. L'élaboration de cette brillante aigrette n'est pas un travail, c'est un art ; l'attraction qu'elle excite n'est pas une admiration vaine, c'est une passion, c'est un culte. Naguère les exploitants du Brésil affranchissaient l'heureux esclave qui avait trouvé un diamant d'un certain nombre de carats. Que ne fera-t-on pas aujourd'hui que les *deux rangs*, les *trois rangs* et les *quatre et cinq rangs* nous éblouissent de tous côtés ! Les patriciennes de Venise portaient, au théâtre de la Fenice, l'une cinq cent mille francs, l'autre sept cent mille francs, celle-là huit cent mille francs de bijoux et de pierres. Ah ! les perles ! ah ! les diamants ! « Le lard dans la souricière ! » disait M<sup>me</sup> de Sévigné.

L'inauguration des nouveaux ateliers de la maison Rouvenat, en nous montrant, dans ses curieux détails et dans son ensemble imposant, l'organisation d'un grand établissement de joaillerie à Paris, nous a permis de nous rendre compte de la situation de ce somptueux commerce, au double point de vue de l'art et de la vieille suprématie du goût français.

C'est que l'art joue, en effet, un grand rôle dans la joaillerie. C'est la France qui a pris à l'Italie son sceptre. Nos ciseleurs sont les héritiers des Benvenuto Cellini, et il importe de ne pas déchoir de la position que nous avons conquise. On sait par quels sacrifices l'opulente industrie anglaise attire nos artistes et nos dessinateurs pour nous





Atelier de joaillerie et de bijouterie de M. ROUVENAT, rue d'Hauteville, 62.



disputer la palme de l'art industriel. Mais, après avoir visité les ateliers de la maison Rouvenat, il n'est plus permis de redouter la concurrence, et à la vue de ces produits irréprochables, où le fini du travail le dispute à la beauté du dessin, l'on pouvait attendre avec confiance le grand tournoi artistique et industriel de 1867.

C'est sur ce champ de bataille, où la victoire n'appartient qu'au plus digne, que la maison Rouvenat a conquis, étape par étape, les brillantes récompenses qui en ont fait un des établissements modèles de la joaillerie parisienne. Les Expositions de 1844, 1849, 1851, 1855, 1862, lui ont tour à tour accordé des médailles, et l'Exposition universelle de 1855 en France accordait à M. Rouvenat la médaille d'honneur et la croix.

Eh bien, nous sommes heureux de le reconnaître, chacune de ces récompenses a été, pour l'établissement même de ce fabricant, le point de départ de progrès incalculables, qui l'ont mis incontestablement au premier rang des sept cents fabriques qui travaillent à Paris l'or et les pierreries.

Aujourd'hui cette installation est de premier ordre, et comme fabrication, et comme exposition artistique. Les nouveaux magasins de vente, d'une élégance sévère, sont dignes des magnificences de ces produits étincelants et de la société élégante qui les visite et les achète.

Quant à la fabrication, elle compose un des plus curieux spectacles des grandes industries parisiennes. Or, diamants, pierreries, travaux de dessin, de joaillerie, de bijouterie, de polissage et de gainerie, tout cela va et vient conduit comme par une baguette de fée.

Nous avons réservé pour la fin une des meilleures impressions que nous ayons éprouvées pendant cette intéressante visite. Un tableau, que nous appellerions volontiers un tableau d'honneur, fait connaître la récompense réservée aux anciens coopérateurs de la fabrique.

Et, en effet, cette maison vient d'inaugurer avec ses nouveaux ateliers une création qu'on ne saurait trop recommander à tous nos grands établissements. Une *Caisse de vétérance*, déjà constituée depuis 1864, a été régulièrement organisée. Tout ouvrier qui a travaillé dix ans chez M. Rouvenat a droit à un livret de 500 francs portant intérêt jusqu'à sa sortie. Vingt ouvriers ont déjà leur livret, et la maison a des ouvriers, disons mieux, des artistes qui travaillent pour elle depuis quarante ans! N'est-ce pas faire en même temps l'éloge du patron et du travailleur? La direction de l'établissement, que M. Rouvenat partage avec son frère et son gendre, arrive ainsi à donner pleine et entière satisfaction aux trois intérêts qu'elle doit conserver intacts : celui de la maison elle-même qui doit rester à la place élevée qu'elle a conquise, celui du coopérateur qui contribue à faire sa réputation, et enfin celui de l'art et du progrès industriel, dont l'établissement est un des premiers représentants. C'est, en effet, par ces maisons modèles que se maintient le cosmopolitisme du goût français.

HENRI COZIC.

---



## AUGUSTE FONTAINE

35 ET 36, PASSAGE DES PANORAMAS ET GALERIE DE LA BOURSE, 4 ET 40.

### LIBRAIRIE DE LUXE ANCIENNE ET MODERNE

LIVRES RARES ET CURIEUX SUR PEAU DE VÉLIN, CHINE ET PAPIER  
DE HOLLANDE

### MANUSCRITS ANCIENS

ÉDITIONS DU LOUVRE ET DU DAUPHIN

Maison spéciale pour les beaux ouvrages et les belles reliures.

## PETITE CHRONIQUE.

### SOCIÉTÉ GÉNÉRALE J. R. P.

du Crédit foncier d'Autriche.

Le 1<sup>er</sup> juillet 1868 a eu lieu à Vienne le troisième tirage des Obligations domaniales d'Autriche.

Les numéros suivants sont sortis :

N <sup>os</sup> 8,804 à 8,900	N <sup>os</sup> 439,604 à 439,700	N <sup>os</sup> 394,804 à 394,900
9,404 à 9,500	263,704 à 263,800	433,404 à 433,200
20,204 à 20,300	278,804 à 278,900	479,504 à 479,600
32,904 à 33,000	299,904 à 300,000	491,804 à 484,900
69,404 à 69,200	380,204 à 380,300	

Le remboursement des 4,400 obligations sorties au tirage sera effectué à partir du 1<sup>er</sup> septembre 1868, aux caisses de la Société, à Vienne et à Paris, rue Neuve-des-Capucines, 21.

Les Obligations domaniales ci-dessous sorties aux tirages antérieurs n'ont pas encore été réclamées :

N <sup>os</sup> 43,004 à 43,025	N <sup>os</sup> 84,004 à 84,100	N <sup>os</sup> 357,604 à 357,700
32,204 à 32,300	409,904 à 410,000	445,504 à 445,592
36,407 à 00,000	449,604 à 449,700	447,204 à 447,300
36,448 à 36,449	422,724 à 422,773	449,804 à 449,825
36,424 à 36,426	422,780 à 422,790	426,704 à 426,800
36,437 à 36,438	463,304 à 463,400	427,804 à 427,829
36,442 à 36,446	468,904 à 469,000	427,844 à 427,849
36,478 à 36,486	250,904 à 254,000	468,504 à 468,600
38,804 à 38,849	270,404 à 270,470	470,604 à 470,700
38,822 à 38,900	275,404 à 275,200	472,543 à 472,524
44,704 à 44,748	282,204 à 282,300	472,537 à 472,539
44,734 à 44,800	347,204 à 347,300	472,594 à 472,600
64,847 à 64,848		

## L'UNION DES ACTIONNAIRES

REVUE ÉCONOMIQUE ET FINANCIÈRE

Économie. — Politique. — Finances. — Chemins de fer. — Industrie. — Marine. — Assurances.

Paraissant le Jeudi.

Un an : 6 fr. — Un numéro : 50 c.

S'adresser à M. DAVID, 48, rue de la Chaussée-d'Antin, à Paris.

Envoi gratuit pendant un mois sur demande affranchie.



Vient de paraître :

OBSERVATIONS SUR L'ORTHOGRAPHE ou *Ortografie française*, suivie d'une histoire de la réforme orthographique, depuis le xv<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, par AMBROISE-FIRMIN DIDOT, considérablement augmentée. Paris, Firmin Didot, rue Jacob, 56. Un vol. in-8 de 485 pages, 6 francs.

Cette nouvelle édition contient des augmentations et des améliorations considérables : outre un exposé critique plus complet des *desiderata* vraiment urgents de l'orthographe académique, elle renferme l'historique des efforts tentés depuis le xv<sup>e</sup> siècle pour ramener notre écriture à la simplicité et à la régularité ; une histoire à ce point de vue des dictionnaires antérieurs à l'Académie ; une liste générale des mots composés ou pseudo-composés avec leurs pluriels ; un index ; etc.

---

L'édition de musique classique de M. C.-F. Peters, de Berlin et de Leipzig, a, dès son début, fait une grande sensation dans le monde musical par sa *parfaite correction* et la modicité inouïe de ses prix. C'est ainsi, du reste, que s'exprime M. E. REYER, dans le *Journal des Débats* :

« Les œuvres de Bach, de Beethoven, de Haydn, de Haendel, de Mozart, de Schubert, de Gluck, de Webër, etc., musique de chambre, musique symphonique, « musique dramatique, partitions d'orchestre, partitions de piano et chant, partitions « de piano à deux et à quatre mains, éditées par la maison Peters (Leipzig et Berlin), « sont mises en vente avec une réduction de plus des deux tiers sur les prix habituels. C'est le libraire-éditeur E. Jung-Treuttel, qui est à Paris le correspondant de « la maison Peters. J'ai examiné attentivement quelques-uns des spécimens de cette « publication, et je n'hésite pas à déclarer qu'en dehors de la modicité du prix elle « se recommande par le soin extrême qui a été apporté à la correction des textes, par « l'élégance du format et la netteté des caractères. »

Un premier catalogue a paru. Il est envoyé *franco* contre toute demande affranchie adressée à M. Jung-Treuttel, 49, rue de Lille, à Paris.

---

Nous rappelons l'attention de nos lecteurs sur une publication de la Librairie Artistique, 48, rue Bonaparte : *l'Ornementation usuelle*, par RODOLPHE PENOR.

Le but de ce remarquable ouvrage est d'offrir aux architectes, sculpteurs, peintres-décorateurs, ciseleurs, ébénistes, marbriers, serruriers, bijoutiers, orfèvres, relieurs, à tous ceux qui s'occupent de l'art proprement dit, ou de l'art appliqué à l'industrie, de bons modèles d'ornementation, choisis dans les monuments et objets d'art de toutes les époques.

---

La Compagnie du canal de Suez vient de transporter chez M. Delton, photographe, avenue de l'Impératrice, le panorama qu'elle avait construit l'année dernière au Champ de Mars, pour l'Exposition universelle. La toile peinte par MM. Rubé et Chaperon, d'après des photographies prises dans l'Isthme, représente fidèlement l'état des travaux et donne une idée fort exacte du canal maritime. Elle a été agrandie, complétée et retouchée, de manière à montrer les progrès accomplis depuis l'année dernière.

---



# AVIS

## CONCERNANT LES NOUVELLES COULEURS A L'HUILE

TRANSPARENTES ET INALTÉRABLES

PRÉPARÉES PAR J.-M. PAILLARD

---

### M

Le Vernis d'huile vient d'être perfectionné et supprime l'encollage indiqué au début pour la peinture dite **SANS EMBU**.

Ces couleurs ont donné une satisfaction générale à toutes les personnes qui les ont employées, quoiqu'ayant produit des effets différents.

Les unes ont peint sans avoir ni mat ni embu; les autres en ont obtenu tout le temps. Mais il a été reconnu qu'ils étaient provoqués par les toiles absorbantes. Il faut donc se munir d'une bonne toile.

Enfin d'autres ont eu des mats partiels, lesquels proviennent de la manière de peindre et surtout de la composition de la palette, quand les laques y jouent le principal rôle.

Comme il n'est pas possible de rien changer à la manière de procéder de chacun, je conseille donc ce qui suit pour éviter ces accidents partiels :

Lorsque la couleur est sèche, passer sur les parties matées un léger frottis de vernis d'huile (le plus léger possible); il ramènera tout le brillant de la couleur, c'est-à-dire aura enlevé le mat.

Dans cette condition, l'artiste peut reprendre son œuvre, qu'il continuera de la sorte jusqu'à satisfaction.

Ce même vernis d'huile sert également à préparer les glacis, dont il facilite l'exécution.

J.-M. PAILLARD,

132, Faubourg Saint-Denis.

*P. S.* — Un artiste me déclare à l'instant que pour éviter les mats il procède ainsi :

« Je fais un léger frottis de vernis d'huile sur les parties que je veux reprendre, et ce, chaque fois que je veux reprendre.

« Je déclare n'avoir jamais eu ni embu ni mat, quoiqu'ayant employé des laques.

« J'appelle l'attention des artistes sur ce moyen très-simple. »



MÉDAILLE D'OR A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867.

MÉDAILLE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES 1862.

---

ORFÈVREURIE MASSIVE

ET BIJOUTERIE

EN

BRONZE D'ALUMINIUM

---

ORFÈVREURIE DE TABLE. — ORFÈVREURIE D'ÉGLISE

---

PAUL MORIN ET C<sup>IE</sup>

---

MAISON DE VENTE :

BOULEVARD POISSONNIÈRE, 21.

VENTE EN GROS :

BOULEVARD SÉBASTOPOL, 94.



# APPAREIL DE VOYAGE POUR PHOTOGRAPHIE

## CHAMBRE LABORATOIRE

Mention honorable à l'Exposition universelle de Paris 1867

Brev. s. g. du g. en France et à l'étranger.

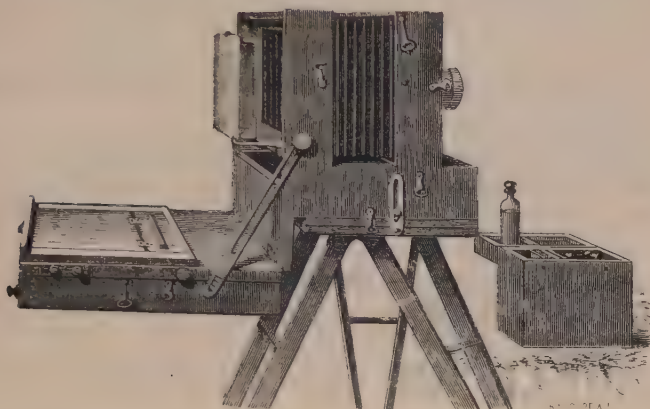
DE

Médailles d'argent et de bronze à diverses Expositions

### G. ANTHONI

INGÉNIEUR DES ARTS ET MANUFACTURES

DÉPOT chez R. SCHULTZ, 23, rue Royale-Saint-Honoré, — Paris.



Cet appareil permet d'opérer en pleine lumière, sur collodion humide, sans tente ni cabinet noir.

Les bains ont chacun une cuvette spéciale.

La mise au point se fait pendant la sensibilisation de la plaque, on peut donc vérifier le point si le pied se dérange.

Le développement, que l'on peut surveiller, se fait avec une petite quantité de bain révélateur, que l'on change pour chaque épreuve.

Au sortir de l'appareil, on peut juger du cliché obtenu.

#### PRIX DES APPAREILS COMPLETS

(CONTENUS DANS UNE BOÎTE DE VOYAGE)

Avec pied, objectif double pour vues et portraits, flacons et produits, cuvettes, châssis positif, etc., pour clichés et épreuves sur papier.

Dimension des plaques.	Appareil complet.	Appareil seul.
De 90 mil. sur 420 (quart de plaque) . . . .	<b>200 fr.</b>	<b>135 fr.</b>
De 130 — sur 480 (demi-plaque) . . . . .	<b>320 »</b>	<b>200 »</b>
De 400 — sur 175 (stéréoscope) . . . . .	<b>320 »</b>	<b>190 »</b>
De 480 — sur 240 (plaque normale) . . . .		<b>250 »</b>
		22



H. CAGNON. — Paris, 39, quai des Grands-Augustins.

---

# MAGASIN DES ARTS

ET DE L'INDUSTRIE

ORGANE SPÉCIAL DES ARTS INDUSTRIELS

Par **W. BAUMER**, Professeur à l'École polytechnique de Stuttgart,  
Et **J. SCHNORR**, Dessinateur.

Il paraîtra par an 12 livraisons grand in-4° de 16 pages chacune, magnifiquement illustrées. — La première livraison a paru le 4<sup>er</sup> juillet.

Ces 12 livraisons contiendront environ 300 dessins; plus, pour chaque dessin, un modèle au trait grandeur naturelle.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

**Paris, 12 francs. — Départements, 15 francs.**

---

## JOURNAL DE L'AGRICULTURE

DE LA FERME ET DES MAISONS DE CAMPAGNE

DE L'HORTICULTURE

DE L'ÉCONOMIE RURALE ET DES INTÉRÊTS DE LA PROPRIÉTÉ

FONDÉ ET DIRIGÉ

PAR J.-A. BARRAL

Avec le concours d'Agriculteurs et d'Horticulteurs de toutes les parties de la France et de l'étranger.

Le *Journal de l'Agriculture*, dont la Société compte déjà plus de 700 membres fondateurs ou correspondants, est le plus complet de tous les Journaux agricoles et paraît le 5 et le 20 de chaque mois en un cahier de 160 pages avec de nombreuses gravures noires dans le texte, et des planches noires ou coloriées hors texte. — Il forme, par an, 4 magnifiques volumes de 800 à 900 pages chacun.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

4 an, 25 fr.; 6 mois, 13 fr.; 3 mois, 7 fr.; 1 numéro, 1 fr. 50 cent.

(Les abonnements partent du 1<sup>er</sup> de chaque mois.)

On s'abonne à Paris aux bureaux du Journal (A. Sagnier, gérant), 9, rue de Fleurus;  
dans les départements et à l'étranger, chez tous les libraires.



ADMIS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867, CLASSES 14 ET 15, N° 105.

Ancienne Maison CORPLET, fondée vers 1820.

---

CINQ MÉDAILLES D'OR, D'ARGENT ET DE BRONZE

A DIVERSES EXPOSITIONS ET SOCIÉTÉS.

*Médaille unique pour ce genre à l'Exposition universelle de 1855.*

---

32, rue Charlot (Marais), à Paris.

**ALFRED CORPLET**

ARTISTE PEINTRE ET SCULPTEUR

RÉPARATEUR D'OBJETS D'ART

DES MUSÉES ET COLLECTIONS PARTICULIÈRES.

Réparation d'émaux de Limoges. — Poterie de Palissy et de celle dite de Henri II

Faïences italiennes. — Terres cuites. — Laque de Chine. —

Vernis de Martin. — Manuscrits. — Pièces de rapport en porcelaine.

Bronzes antiques. — Peintures artistiques et industrielles,  
à l'huile, sur émail, faïence et lave émaillée.

Spécialité d'émaux, genre ancien, style Limoges et Louis XV.

---

**EN VENTE**

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts, rue Vivienne, 55.

---

**TABLE**

**ALPHABÉTIQUE ET ANALYTIQUE**

DES QUINZE PREMIERS VOLUMES

DE LA

**GAZETTE DES BEAUX-ARTS,**

PAR

**M. PAUL CHÉRON**

De la Bibliothèque Impériale.

Cette table, indispensable à tous ceux qui s'occupent d'art, est tirée à petit nombre, dans le format et sur le papier de la *Gazette des Beaux-Arts*. Elle forme un beau volume de 600 pages, avec lettres majuscules ornées de culs-de-lampe.

Prix du volume : 15 fr.



# CHEMINS DE FER DE L'OUEST

## BAINS DE MER

**Billets d'Aller et Retour à Prix réduits valables du Samedi au Lundi**

De PARIS aux Gares suivantes :		1 <sup>re</sup> classe	2 <sup>e</sup> classe	De PARIS aux Gares suivantes :		1 <sup>re</sup> classe	2 <sup>e</sup> classe
		Fr.	Fr.				
DIEPPE (Le Tréport).....	MOTTEVILLE (St-Valery-en-Caux, Veules)	<b>28</b>	<b>20</b>	*HONFLEUR, CAEN (Lion-sur-Mer, Luc, Langrune, Courseulles).....		<b>30</b>	<b>22</b>
*LE HAVRE, FÉCAMP (Yport, Étretat)...		<b>30</b>	<b>22</b>	BAYEUX (Arromanches et Port-en-Bessin)		<b>36</b>	<b>27</b>
*TROUVILLE-DEAUVILLE (Villiers-sur-Mer, Boulgate, Benzeval, Cabourg, Villerville)				CHERBOURG.....		<b>50</b>	<b>38</b>
				ST-MALO-St-SERVAN (Dinard-St-Enogat).		<b>60</b>	<b>45</b>

**DÉPART** par tous les Trains du **SAMEDI** et du **DIMANCHE** — **RETOUR** par tous les Trains du **DIMANCHE** et du **LUNDI**

\* Les billets de **Paris** au **Havre** sont admis au retour par Honfleur, Trouville-Deauville et Caen.

Ceux de **Paris** à **Honfleur**, **Trouville-Deauville** et **Caen**, sont admis au retour par le **Havre**.

Les prix ci-dessus ne s'appliquent qu'au trajet par chemin de fer.

## CHEMINS DE FER DE L'OUEST

### EXCURSIONS SUR LES CÔTES DE NORMANDIE ET EN BRETAGNE

**Billets d'ALLER ET RETOUR, valables pendant un mois,**

**1<sup>re</sup> CL. 55 fr. 1<sup>er</sup> ITINÉRAIRE 2<sup>e</sup> CL. 40 fr.**

**Paris. — Rouen. — Dieppe. — Fécamp.**  
**— Le Havre. — Honfleur ou Trouville-Deauville. — Caen. — Paris.**

**1<sup>re</sup> CL. 70 fr. 2<sup>e</sup> ITINÉRAIRE 2<sup>e</sup> CL. 55 fr.**

**Paris. — Rouen. — Dieppe. — Fécamp. — Le Havre. — Honfleur ou Trouville-Deauville. — Caen. — Cherbourg. — Paris.**

**1<sup>re</sup> CL. 75 fr. 3<sup>e</sup> ITINÉRAIRE 2<sup>e</sup> CL. 60 fr.**

**Paris. — Vire. — Granville. — Avranches, Pontorson (Mont-St-Michel). — Dol. — St-Malo. — Rennes. — Le Mans. — Paris.**

**1<sup>re</sup> CL. 120 fr. 4<sup>e</sup> ITINÉRAIRE 2<sup>e</sup> CL. 90 fr.**

**Paris. — Caen. — Cherbourg. — Saint-Lô. — Dol par Coutances. — Granville. — Avranches et Pontorson (Mont-St-Michel). — Cailnes-Dinan. — Brest. — Rennes. — Le Mans. — Paris.**

NOTA. — Les prix ci-dessus comprennent les parcours en bateaux et en voitures publiques, indiqués dans les Itinéraires.

Les Billets sont délivrés à Paris, à la gare Saint-Lazare (Bureau des Correspondances); aux Bureaux de la Compagnie, place du Palais-Royal, 2, et place Saint-André-des-Arts, 9. — On trouve également des Billets à l'Agence des Voyages de plaisir, boulevard Saint-Denis, 20.

## CHEMINS DE FER DE L'OUEST (GARE ST-LAZARE)

SERVICES  
DE

### PARIS A LONDRES

PAR DIEPPE  
ET NEWHAVEN

*Départs journaliers (Dimanches exceptés)*

**1<sup>er</sup> Service. — Trains spéciaux à heures variables**

*Voyage Simple :*

**1<sup>re</sup> classe 37 fr. 50 | 2<sup>e</sup> classe 27 fr. 50**

*Aller et Retour :*

**1<sup>re</sup> classe 62 fr. 50 | 2<sup>e</sup> classe 45 fr. »**

**2<sup>e</sup> Service en correspondance avec les Trains ordinaires**

*Voyage Simple :*

**1<sup>re</sup> classe 37 fr. 50 | 2<sup>e</sup> classe 27 fr. 50 | 3<sup>e</sup> classe 20 fr.**

*Aller et Retour :*

**1<sup>re</sup> classe 62 fr. 50 | 2<sup>e</sup> classe 45 fr. | 3<sup>e</sup> classe 35 fr.**

Les Billets Simplex sont valables pendant 7 jours.

Les Billets d'Aller et Retour sont valables pour un mois.

**AGENCES à Paris : 7, rue de la Paix; — 2, place du Palais-Royal.**



1868

SAISON D'ÉTÉ

1868

# VOYAGES DE PLAISIR

## EXCURSIONS CIRCULAIRES ORGANISÉES

PAR LA

# C<sup>IE</sup> DU CHEMIN DE FER DU NORD

DISTRIBUTION DES BILLETS A PRIX RÉDUITS

Valables pour un mois avec arrêt en route

A PARTIR DU 1<sup>er</sup> JUIN JUSQU'AU 1<sup>er</sup> OCTOBRE INCLUSIVEMENT

à la Gare du Nord, et 4, boulevard des Italiens

NOTA. — Le voyage étant circulaire, le voyageur est libre de se diriger au départ dans l'un ou l'autre sens

1<sup>re</sup> Combinaison.

## Voyage en BELGIQUE et dans le nord de la France

On délivre des billets à Paris, Amiens, Douai, Lille, Saint-Quentin.

PRIX :

**66 francs.**

2<sup>e</sup> CLASSE

ET

**87 francs.**

1<sup>re</sup> CLASSE

2<sup>e</sup>

## Voyage en HOLLANDE Belgique et Prusse rhénane

On délivre des billets à Paris, Amiens, Douai, Saint-Quentin.

PRIX :

**119 fr. 20**

1<sup>re</sup> CLASSE

3<sup>e</sup>

## Voyage aux BORDS DU RHIN et en Belgique

On délivre des billets à Paris, Amiens, Douai, Saint-Quentin.

PRIX :

**113 fr.**

1<sup>re</sup> CLASSE





# LA NATIONALE

## Compagnie

### D'ASSURANCES SUR LA VIE

Rue de Grammont, 13, PARIS.

# GARANTIE: 78 Millions.

#### CONSEIL D'ADMINISTRATION,

M. PERIER (Joseph), Banquier, Régent de la Banque de France, Président du Conseil.

#### ADMINISTRATEURS:

MM. DE LA PANOUSE (le Comte A.)

Propriétaire.

DELESSERT (Benjamin), ancien

Banquier

DAVILLIER (H.), ancien Président de la

Chambre de Commerce de Paris,

Régent de la Banque de France

DE GERMINY (le Comte Charles)

Sénateur, Gouverneur honoraire

de la Banque de France.

MM. LEFEBVRE (F.) Banquier, Régent de

la Banque de France

LEMERCIER DE NEVILLE, Régent

honoraire de la Banque de France

MOREAU (Frédéric), Négociant,

Membre du Conseil d'Escompte de

la Banque de France.

BOURCERET (F.), ancien Banquier, Prof.

PILLET-WILL (le Comte), Banquier.

Régent de la Banque de France.

MM. MAILLET (Henri), de la maison MAILLET

frères et C<sup>ie</sup> Banquier

HOTTINGUER (le Baron Rodolphe)

Banquier

ANDRÉ (Alfred), de la maison

MARCUARD, ANDRÉ et C<sup>ie</sup> Banquier

DE WARU (A.), Régent de la Banque

de France.

DE ROTHSCCHILD (le Baron Gustave),

Banquier,

ARCHDÉACON (Edmond Alexandre)

ancien Agent de Change.

LUTSCHER (André) Banquier, de la

M<sup>on</sup> HENTSCH-LUTSCHER et C<sup>ie</sup>

CLAUSSE (Gustave), Propriétaire.

#### DIRECTEUR:

M. J. ONFROY, ancien Négociant, Membre du Conseil Municipal de la Ville de Paris

#### PRINCIPAUX IMMEUBLES DE LA COMPAGNIE.



ASSURANCES  
EN CAS  
DE DÉCÈS.



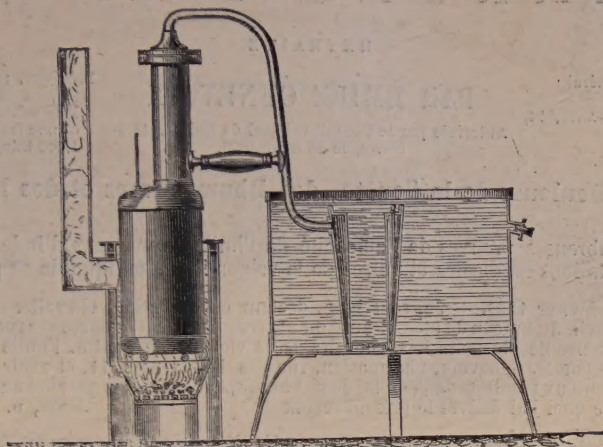
RENTES  
VIAGÈRES.



# GLACE, CARAFES FRAPPÉES ET SORBETS

AU MOYEN DES APPAREILS CARRE

Produisant depuis 1 kilogramme jusqu'à 500 kilogrammes de glace à l'heure.



PARIS, rue Oberkampf, n° 151, MM. MIGNON et ROUART, cessionnaires des brevets et constructeurs des appareils.

Le plus utile  
et le meilleur marché  
de tous les journaux de mode.

## LA SAISON.

Journal illustré des dames.

Deux numéros, du format de l'Illustration, par mois. Plus de 1600 magnifiques gravures noires, 160 patrons en grandeur naturelle, 400 dessins de broderie et 24 gravures coloriées par an, représentant: Toilettes pour dames et pour jeunes filles de tout âge.—Costumes de petits garçons. Lingerie pour dames, enfants et hommes. Trouseaux et layettes. Broderies, tapisseries, travaux au crochet, tricot, filet etc. etc. etc.

LA SAISON, publiée en dix langues diverses, obtient dans tous les pays de l'Europe et de l'Amérique un succès sans précédent.

Un numéro-spécimen sera envoyé gratis à toute personne qui en fera la demande par lettre affranchie.

**PREMIERE ÉDITION:**  
(24 numéros et 12 suppléments.)

<b>PARIS:</b>	<b>DÉPARTEMENTS:</b>
Un an 6 fr. — Six mois 3 fr.	Un an 8 fr. — Six mois 4 fr.
Trois mois 1 fr. 50.	Trois mois 2 fr.

**DEUXIEME ÉDITION AVEC L'ALBUM COLORIÉ:**  
(24 numéros, 12 suppléments et 24 gravures coloriées.)

<b>PARIS:</b>	<b>DÉPARTEMENTS:</b>
Un an 12 fr. — Six mois 6 fr.	Un an 14 fr. — Six mois 7 fr.
Trois mois 3 fr.	Trois mois 3 fr. 50 c.

Envoyer (franco) un mandat sur la poste,  
à l'ordre du Directeur de  
„La Saison“  
53, rue Vivienne, à Paris.

ST-PÉTERSBOURG · TURIN · VIENNE · PARIS · NEW YORK · PESTH · LONDRES · COPENHAGUE · LA-HAYE · BERLIN · VARSOVIE · MADRID



PRIX :

Le flacon : 5 fr.

# HUILE PURE

DE

PRIX :

Le 1/2 flacon : 3 fr.

# MARRONS D'INDE

EXTRAITE

Entrepôt général :

RUE DES BEAUX-ARTS, 14,  
PARIS.

PAR ÉMILE GENEVOIX

Autorisée par le Conseil médical de Saint-Petersbourg, le 26 mars 1859.

Fabrique, rue Stratégique, 30, à Romainville, où l'on achète les marrons d'Inde frais, 45 francs les 1,000 kilogrammes.

## Contre les Douleurs de la Goutte, des Rhumatismes et des Névralgies

Parmi les nombreuses preuves de l'efficacité de l'huile de marrons d'Inde, voici quelques attestations médicales et autres de la valeur thérapeutique de ce produit :

« Paris, 13 février 1860. — Je, soussigné, docteur en médecine, chevalier de la Légion d'honneur, médecin du bureau de bienfaisance du 2<sup>e</sup> arrondissement, demeurant rue du Mail, 12, certifie avoir conseillé plusieurs fois, pour les accès violents de goutte, l'huile de marrons d'Inde, préparée par M. Genevoix, pharmacien, rue des Beaux-Arts, 14, et avoir observé constamment les heureux résultats de l'emploi de ce produit, qui a toujours procuré un soulagement rapide, en foi de quoi j'ai délivré le présent certificat.  
JANIN, D. M. P. »

« Fienues (Pas-de-Calais), le 21 juillet 1860. — Un rhumatisme au genou me faisait souffrir horriblement. Je pouvais à peine poser le pied par terre; je n'avais presque plus de repos. On m'a procuré un flacon de votre huile de marrons d'Inde; je m'en suis servi; j'ai ressenti de suite un grand calme, et je suis parfaitement guéri. Veuillez m'envoyer un demi-flacon : je veux toujours avoir sous la main ce précieux médicament. Pour paiement, je vous envoie 5 fr. en timbres-poste. J'ai l'honneur, etc.  
MAYEUX, prêtre desservant. »

« Posen (Prusse), le 18 juin 1866. — Je me permets de vous prier de m'envoyer instantanément douze flacons à 5 fr. de la bonne huile de marrons d'Inde, semblable à celle que vous m'avez expédiée il y a quelques mois. Expédiez contre remboursement. Votre huile antigoutteuse m'a rendu jusqu'à maintenant de bons services, et je viens vous dire mes plus sincères remerciements pour cet excellent remède, dans la vente duquel chaque personne gouteuse doit voir une action charitable de l'inventeur.

« Dans l'espérance que je peux compter sur le prompt envoi, je vous salue sincèrement et amicalement comme votre bien reconnaissant,  
(Traduite par P. Bilfinger, Grand Hôtel du Louvre.)  
JEAN LAMBERT. »

« Grande-Chartreuse, 14 février 1864. — Je viens d'éprouver les heureux effets que produit votre huile de marrons d'Inde, et je désire en procurer à quelques-uns de mes confrères qui sont sujets à la goutte. Avez-vous un dépôt à Rome où ils puissent en acheter? Dans le cas contraire, je vous prie d'en adresser un demi-flacon au P. Rivara, supérieur de la Chartreuse de Rome, et un demi-flacon au P. Bracaglia, supérieur de la chartreuse de Trisulti, près Frosinone (États pontificaux). Je vous rembourserai moi-même tous les frais.

« Frère CHARLES-MARIE, prieur de Chartreuse. »

« Grande-Chartreuse, 14 juillet 1864. — L'envoi de deux flacons que vous fîtes à mes confrères de Rome ayant produit un bon effet, ces bons Pères m'invitent à leur en faire parvenir d'autres. Il me semble que pour le moment une douzaine de flacons suffirait. Vous n'aurez qu'à tirer sur moi pour le remboursement et pour tous les frais.

« Frère CHARLES-MARIE, prieur de Chartreuse. »

Dans toutes les pharmacies.

Exiger la signature

Chaque flacon porte sur une face les lettres M G, et sur l'autre les caractères tachygraphiques suivants :

*A. V. Genevoix*

Pharmacien,  
r. des Beaux-Arts, 14.

## LA GOUTTE ET L'HUILE DE MARRONS D'INDE

Brochure in-8, envoyée franco contre 60 c. en timbres-poste.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [870].



# ALBUM

## DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

**50 GRAVURES** tirées à part, imprimées avec le plus grand luxe sur papier de Chine, et renfermées dans un riche carton avec dos et côtés en chagrin.

Cet album, composé des plus remarquables gravures qui aient été faites pour la *Gazette des Beaux-Arts*, forme un recueil d'une beauté tout exceptionnelle et sans précédent.

**PRIX : 100 francs.** — Pour les abonnés d'un an à la *Gazette des Beaux-Arts* : **60 francs.**

Reliure avec dos en chagrin, tranches dorées, **120 fr.** ; pour les abonnés, **80 francs.**

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la *Gazette des Beaux-Arts*, l'ALBUM sera envoyé, dans une caisse, sans augmentation de prix.

*En vente au Bureau de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, rue Vivienne, 55.*

### GRAVURES DE L'ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

1. **UN CAVALIER**, d'après Hals, par M. LA GUILLERMIE.
2. **LA PESTE DE MARSEILLE**, d'après De Troy, par M. FLAMENG.
3. **ANGÉLIQUE**, d'après M. Ingres, par M. FLAMENG.
4. **PORTRAIT DE CONDOTTIERE**, d'après Antonello de Messine, par M. GAILLARD.
5. **ANIMAUX AU PÂTURAGE**, d'après Berghem, par M. LALANNE.
6. **JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS**, d'après M. Ingres, par M. ROSOTTE.
7. **LE FAUCONNIER**, d'après M. Fromentin, par M. FLAMENG.
8. **PORTRAIT D'HOMME (DIT LE DOREUR)**, d'après Rembrandt, par M. FLAMENG.
9. **TRÉPIED CISELÉ** par Gouthière, par M. JACQUEMART.
10. **L'AUDIENCE**, d'après M. Meissonier, par M. CARREY.
11. **HÉLIODORE**, d'après Eugène Delacroix, par M. FLAMENG.
12. **LA FIN DE LA JOURNÉE**, d'après M. Breton, par M. FLAMENG.
13. **ROMULUS VAINQUEUR D'ACRON**, d'après M. Ingres, par M. ROSOTTE.
14. **ACIS ET GALATÉE**, d'après Poussin, par M. ROSOTTE.
15. **MISS GRAHAM**, d'après Gainsborough, par M. FLAMENG.
16. **LA VIERGE DE MANCHESTER**, d'après Michel-Ange, par M. FRANÇOIS.
17. **THE BLUE BOY**, d'après Gainsborough, par M. FLAMENG.
18. **LE SOLEIL COUCHANT**. Eau-forte de M. DUBIGNY.
19. **LE GÉNIE CAPTIF**, d'après Paul Delaroche, par M. FRANÇOIS.
20. **UN PORTRAIT D'HOMME**, d'après Giorgione, par SOUMY.
21. **CHARGE D'ARTILLERIE**, d'après M. Schreyer, par M. FLAMENG.
22. **JEUNE FILLE FLORENTINE**, d'après M. Timbal, par M. FLAMENG.
23. **ROLAND MORT**, d'après Velasquez, par M. FLAMENG.
24. **LA SAINTE TRINITÉ**, d'après Albert Dürer, par M. GAUCHEREL.
25. **SOPHIA MATHILDA**, d'après Reynolds, par M. FLAMENG.
26. **SAINT SÉBASTIEN**, d'après Léonard de Vinci, par M. FLAMENG.
27. **A. TARDIEU**, d'après M. Ingres, par M. HENRIQUEL-DUPONT.
28. **VIERGE**, d'après Memlinc, par M. FLAMENG.
29. **SOURICIERE**, eau-forte de M. JACQUE.
30. **UN FOU SOUS HENRI III**. Eau-forte de M. ROYBET.
31. **RONDE D'ENFANTS**, d'après Campagnola, par M. BAUDRAN.
32. **GATTAMELATA**, d'après Donatello, par M. GAILLARD.
33. **JEUNE FILLE AU CHEVREAU**, d'après M. Ingres, par M. DIEN.
34. **LA VAGUE ET LA PERLE**, d'après M. Baudry, par M. CARREY.
35. **BUSTE DE HENRI III**, d'après Germain Pilon, par M. JACQUEMART.
36. **MADAME DE POMPADOUR**, d'après La Tour, par M. FLAMENG.
37. **L'INNOCENCE**, d'après Prud'hon, par M. FLAMENG.
38. **LE SERGENT RAPPORTEUR**. Eau-forte de M. MEISSONIER.
39. **JEUNE FILLE**, d'après M. Amaury-Duval, par M. FLAMENG.
40. **LA VIERGE AU DONATEUR**, d'après Jean Bellin, par M. GAILLARD.
41. **LA BELLE JARDINIÈRE**, d'après Raphaël, par M. ROSOTTE.
42. **LE LAC**, d'après M. Corot, par M. BRACQUEMOND.
43. **MIROIR FRANÇAIS DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE**, par M. JACQUEMART.
44. **LA HALTE**, d'après Meissonier, par M. FLAMENG.
45. **MARINO FALIERO**, d'après Eugène Delacroix, par M. FLAMENG.
46. **PORTRAIT D'UN GENTILHOMME**, d'après A. Bronzino, par M. DEVEAUX.
47. **JEUNE FILLE AU MANCHON**, d'après Reynolds, par M. LA GUILLERMIE.
48. **MARGUERITE A LA FONTAINE**, d'après Ary Scheffer, par M. FLAMENG.
49. **SOLDAT ET FILLETTE QUI RIT**, d'après Van der Meer, par M. JACQUEMART.
50. **LA SOURCE**, d'après M. Ingres, par M. FLAMENG.



# LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ.

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 96 pages in-8°, sur papier grand-aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

Paris. . . . . Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.; trois mois, 10 fr.

Départemens. . . . . — 44 fr.; — 22 fr.; — 11 fr.

Étranger : le port en sus.

Les abonnés à une année entière, du 1<sup>er</sup> janvier 1868 au 1<sup>er</sup> janvier 1869, recevront, sans autre augmentation que les frais de poste,

Pour Paris..... 2 fr.

Pour les départemens..... 3 fr.

Pour l'étranger..... 5 fr.

## 1<sup>o</sup> LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Qui paraît tous les dimanches matin. Ce journal donne avis et rend compte des ventes publiques, rapporte les nouvelles des Ateliers, des Académies, des Musées et des Galeries particulières, annonce les monuments en projet, les livres publiés, les peintures et les statues commandées ou exposées, les gravures mises en vente.....

## 2<sup>o</sup> L'ART POUR TOUS

(Année 1868)

Ce recueil formera à la fin de l'année un superbe Album composé de 400 pages, contenant plus de 300 gravures d'après les plus beaux spécimens de l'art industriel : vases, ivoires, armes, reliures, meubles, pièces d'orfèvrerie, émaux, etc.

Les abonnés à la *Gazette des Beaux-Arts* peuvent se procurer au bureau de la Revue, en payant 60 fr. au lieu de 100 fr., un superbe Album composé des 50 gravures les plus remarquables qui aient été faites pour la *Gazette des Beaux-Arts*. Il forme un recueil d'une beauté tout exceptionnelle et sans précédent.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant un bon sur la poste

au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

55, RUE VIVIENNE, 55

Et à Londres, chez M. BARTHÈS et LOWELL, 14, Great Marlborough street.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOÎT. — [759]